

دكتور محسن محمد عطيه

جذور الفن

العالم القديم . العصور الوسطى . عصر النهضة

توزيع

دار المعارف بمصر

الطبعة الثانية

١٩٩٧

جــــــذور الفــــــن

دكتور محسن محمد عطيه
أستـاذ النقـد والتـذوق الفنـى
بكلية التربية الفنية
جامعة حلوان

فهرس الموضوعات

الصفحة

الصفحـة

الصفحة

الصفحـة

الصفحـة

مقدمـــــة

عندمـــا ننظر إلى تاريخ الفن سنرى أن المشـــاركـة بين الأســـاليب والطراز أمر لا لبس فيه ، وأن تبادل الخبرات وتناقلها من عصر إلى عصر هو الأساس المشترك بين الأعمال الفنية المختلفة ، والتى أنتجت عبر العصور التاريخية .فأى عمل فنى هو حلقة وصل بين الأعمال السابقة والأعمال التى ستتبعه ، ولفن الماضى قطعاً فضله على فن الحاضر ، لذا نجد الفن فى كل زمن يحمل بعض سمات باقية من الماضى بقدر مايحمل من تجديد وتطور معاصر.

لقد نشأ الفن عندما بدأ الإنسان خطواته العملية فى السيطرة على بيئته والظواهر التى تحيط به وتؤثر فى حياته ، إما للتغلب عليها وإما للإستفادة منها . لذا نجده يصنع كوخاً أو يأوى إلى كهف يحميه من بطش الطبيعة والحيوانات المفترسة التى تهدد حياته وحياة عشيرته ، وكانت

تلك أول خطوة فى نشأة المجتمع البدائى · وقد ظل عالم الحيوان يمثل لغزاً مغلقاً سبب بزوغ الخوف والألم · وقد ابتدع الإنسان البدائى طريقة خاصة تزيل عنه جزء من عناء مشقة التصارع مع تلك الظواهر الغامضة – تلك هى طريقة الإيهام بالتغلب عليها مؤقتا ، فإذا مافشل الإنسان الأول فى محاولاته صيد الحيوان ، فإنه كان يقوم بتخطيط صورة مشابهة فى وضع السيطرة عليه ، وكان ذلك العمل يشعره بإمكانية تحقيق ذلك فى الواقع ، وهكذا بزغت أول أعمال الفن ·

كان الإنسان قد اخترع الآلة ولغة الكلام والفن فى وقت واحد تقريباً· اذ أن الفن نشاط إنسانى يعكس وعى الإنسان بالعالم الذى يعيش فيه وبعشيرته ، بل بنفسه · من هنا يعد الفن ظاهرة اجتماعية ، ويكتسب مفرداته الشكلية والمعنوية من المجتمع والبيئة ·

وعندما أستقر الإنسان المصرى لأول مرة بجوار وادى النيل ، وقام بتربية المواشى والطيور وزراعة القمح والشعير ، كان لذلك أثره فى توثيق الرابطة بينه وبين بيئته · وهكذا نشأت فى ذلك الوقت الحضارات الأولى فى دير تاسا ، والبدارى ، ونقادة ، وجزرة ·

ثم بزغ الفن المصرى القديم معبراً عن عقيدة البعث والحياة الأبدية فى العالم الآخر · وقد أظهر فن نحت التماثيل تطوراً بفضل هذه العقيدة ، كما تطورت العمارة منذ أن شيد إيمحوتب ، مهندس الملك زوسر، على هضبة سقارة أول هرم كصرح يمكن رؤيته عن بعد · ، وكان فرعون يعتقد أنه

سوف يواصل حياته الملكية فيه فى العالم الآخر . فالمقبرة فى العقيدة الفرعونية كانت تعد كبيت للمتوفى فى العالم الآخر ، لذا زينت جدرانها برسوم الموضوعات الساحرة بألوانها الزاهية ، بحيث تجتاز بالنفس عبر عالم الأرض إلى عالم السماء . ورغم أن الفن الفرعونى هو فن حضارة عظيمة مضت فإنه مايزال يحرك فينا مشاعرنا ، لأنه أحب الطبيعة بعمق ، وهو يتمتع بجمالية عالية وإحساس مرهف .

أما الفن الإغريقى فقد ولد من أجل تجسيد معنى الإنسانية . وقد أصبحت أعمال الفن الإغريقى تعبر عن إرادة إنسانية . وقد ضحى الفن البيزنطى بكل ماهو مؤقت وعابر ، من أجل عالم علوى وسماوى ، فأصبح لايعير إهتماماً للمعالجات الشكلية ، مثل رشاقة الجسم أو دقة الرسم ، بمفهومها الواقعيين بل أحال شكل الإنسان إلى رموز شكلية آتية من عالم مقدس .

وقد تحول الفن فى البندقية وفلورنسا فى عصر النهضة إلى نوع من الكشف المنهجى للبعد والفضاء ، بالقدر الذى أصبح معه هذا الفضاء يمثل تجربة إنسانية . وهكذا تمكن الفنانون فى عصر النهضة من رسم صورة للإنسان تظهر كمحاولة لإستعادة مكانة الروح من الجسد والتأكيد على الوجود الدنيوى له . أن أسلوب وشكل الفن السائد فى مجتمع وعصر معين يرتبط بالمجتمع . وللتعرف على ذلك الأسلوب ينبغى دراسة الظروف الإجتماعية التى تميز عصره فى اطار سياقه الحقيقى .

فن الكهوف أول معارض الصور

بدأت قصة فن التصوير منذ آلاف السنين ، حينما رسم الإنسان قبل أن يعرف الكتابة ، وقبل أن يتمكن من بناء منزل أو نسج ملبس ، فصور على جدران الكهف وسقفه صورا غاية فى الإبداع .

ولما كانت حياة البشرية قد مرت منذ نشأتها ، مع ظهور الإنسان العاقل بمراحل حضارية اصطلح على تسميتها بالعصور الحجرية ، نسبة إلى تلك الأدوات التى أستخدمها الإنسان فى ذلك العصر التى صنعت من الحجر ، فأنه ومن المؤكد أن انسان العصر الحجرى القديم الأعلى قد عاش فى الفترة مابين ٢٠٠ ألف إلى ٢٠ الف سنة قبل الميلاد ،[١] تلك الفترة التى ترجع إليها رسوم الكهوف ، التى رسمها قناص الوعول . غير أنه ليس هناك من يجزم بقدرته على تقديم صورة حقيقية عن الكيفية التى بدأت بها الحياة على الأرض .. فنحن لانعرف إلا القليل عن الإنسان الأول ، مثل عيشته فى الغابات الشاسعة ، وعلى سفوح الجبال الشاهقة ، وداخل الشقوق والكهوف ، قريباً من مياه الأنهار ، جامعاً للطعام ، مثل الثمار ، وأوراق الأشجار ، وصائدا للحيوانات وسط بيئة قاسية ، وهو عرضة للعواصف والوحوش الضارية المفترسة ، يبحث عن شق فى جبل يأويه من شر بيئته ، أو كهف يستقر فيه هو وصغاره ، رغم مهاجمة الدببة ، والتى كانت تفتك به.

لذلك شرع الإنسان الأول إلى صنع العصى والهروات ، ليحملها معه أثناء خروجه للصيد ، ويستخدمها سلاحاً ، إذا ما أحاطت به ويرفقائه قطعان الثيران البرية وهاجمته ٠ ولو أن قليل منهم من كانت تتهيأ له سبل الفرار أو العودة من حيث أتى ، فيضل بعضهم الطريق وسط المخاطر والقوى الشريرة مما أنبت جذور الخوف فى نفس من بقى على قيد الحياة ، وكان ذلك الخوف فى الغالب هو الدافع وراء رسومه للحيوانات على جدران الكهف الذى سكن فيه ٠

وهكذا شرع الإنسان الأول بدافعه الفطرى إلى عمل أول رسم بطريقة مبسطة ، عندما طبع كف يده على الحائط ، فقد ظهرت فى معظم الكهوف آثار لكفوف فى صورة سالبة ، حيث وضع الصياد يده ازاء الجدار ثم رسم أو قذف بالأصباغ حولها ، ثم من حين لآخر غمس يده فى الأصباغ ووضعها على الجدار تاركا بصمات موجبة ٠٠ ومن المعتقد أن لهذه الطريقة فى الرسم مغزى سحرى ، أو ربما كانت ببساطة مجرد تواقيع تركتها أجيال من زوار مثل هذه الأماكن المقدسة ٠



البيزون مرسوم على جدران كهف التاميرا باسبانيا

وتبع ذلك ملاحظة إنسان العصر الحجرى القديم لبعض التركيبات الحجرية فى كهفه ، حيث بدت هيئاتها وأشكالها تشابه أشكال الحيوانات التى يصطادها ، فاستفاد هذا الفنان الصياد ، بشكل جوهرى ، من طبيعة السطوح غير المنتظمة للجدار ، وكذلك من بروزاتها هنا وهناك ، ومن بعض شقوقها وتقعراتها وحوافها ، حيث قدمت له تخيلاً يقرب إلى الوجود الحقيقى للأشكال المرسومة . فمثلا تمكن من أن يعطى بالإنتفاخ البارز فى الصخر انطباعاً عن الحجم المتكور لجسد الحيوان ، عندما رسم البيزون المهاجم ، وفى رسم الحصان المرقط . فى بتشى ميرل بفرنسا ، الذى له رقبة ورأس قد رسمتا أيضاً بإستخدام البروز الطبيعى فى الصخرة ، مما أكسب الصورة بروزاً نحتيا .

وهكذا بامكاننا تصور العناصر الأولية التى كانت تثير مخيلة رسام ماقبل التاريخ ، ومنها أشكال الصخور ، لذا فإننا نعتبر أن أقدم الرسوم التى خطها البشر كانت نتيجة تجربة أساسها إدراك التشابه العابر ، بين هيئة حائط الكهف وهيئة الحيوان الذى كان يصطاده لتوه . ويحتمل أن يكون لهذه التجربة تأثيرها فى نشأة الرؤية المخيفة للحيوان ، عندما يعتقد فى عودة ظهور الحياة الفانية فيه ، فهى حقاً تجربة تتسم بالمعجزة والسحر .

ويحتمل أن يكون رسم إنسان العصر الحجرى القديم ، بتخطيطه حول انتفاخ فى الصخور ، كان مدفوعا برغبة فى إعطاء وجوداً حقيقياً لهذه

الرؤية . وهكذا استمر الإنسان الأول ، وبهذه الطريقة ، حتى ظهرت الصور الظلية أقرب إلى الكمال ، والألفة بالنسبة له . وبشيء من المعالجة الشكلية ، بقدر امكاناته وأدواته البدائية ، قام بمحاولات من أجل تقريب الشكل من شبيهه ، فحين يرى انبعاجاً فى حائط الكهف ، ويبدو له مشابها لحدبة حيوان البيزون مثلا ، فإنه سرعان مايخطط حوله صورة الحيوان . حيث أن التكوينات الصخرية بسطوحها الخشنة ، وبخطوطها واختلاف الوانها توحى بصور الحيوانات ، وبأوضاعها الصعبة التى يتعذر بلوغها أحيانا .

لقد حاول الإنسان القديم بقدر الإمكان أن يشخص بشكل مقنع وضعاً أو فعلاً ، فى رسم يعكس الرصد الحاذق ، والذاكرة الفذة للفنان الصياد ، وقد اقتنص باقتدار ، الوضعيات السريعة الزوال ، والتى يصعب على الأجهزة الحديثة التقاطها بشكل أفضل مما استطاع ذلك الفنان ، الذى كان يرى ويسجل ، ويبرز مظهر الحيوان وهيئته المتميزة فى رشاقته ومراوغته أو وقاره وضرواته .

وقد تمكن الإنسان فى ذلك العصر باستخدام الفرشاة ، التى صنعت من شعر الحيوان أو من فروع الأشجار ، بعد دق حافتها من السيطرة على رسومه وجعلها أكثر قرباً للمنظر الشكلى للحيوان الحقيقى ، بعد أن صبغ هذه الرسوم بألوان من المواد الطبيعية التى توفرت فى بيئته وقتذاك ، حيث تحصل على الأسود من الفحم ، أو من أكسيد المنجنيز المتوفر منذ القدم ،

إضـافـة إلى السناج الناتج عن اشـتـعـال الدهن الحـيـوانى ، المسـتـخـدم فى الإنارة . أما الألوان الترابية مثل المغرة ، فكانت متوفرة أيضاً حول الكهف فى حالة طبيعية . وقد استخدمت الفرشاة فى نقل الألوان إلى سطح الجدار على هيئة ضربات خفيفة وطلاءات مسطحة ، كما استعملت كاشطات من الصخر لتسوية الجدار وتحديد النقاط فى الرسم . وتطحن عادة هذه الألوان حتى تصبح مسحوقاً يقذف به على الجدران أو يدهن به ، بعد مزجه ببعض الشحم الحيوانى .

أقدم اكتشاف فنى

عـثـر السنيـور مـارسلينو دى سـوتـولا (من المهـتـمين بدراسـة آثار الإنسان القديم) ، مصادفة على مدخل كهف التاميرا عام ١٨٧٩ فى مزرعته (فى التـاميرا بشـمال أسبـانيـا) ، حيث الصـخـور والرواسب قـد غطت ذلك المدخل ، وكانت ترافقه فى جولته داخل الكهوف ، الممتلئة بالتراكمات الكلسية، ابنته الصغيرة ، ولكون سقف الكهف كان منخفضا ، فأن ابنته هى التى لاحظت الأشكال المظللة للحـيـوانات ، والمرسـومـة على سـقـف الكـهـف ، ومنها تخطيط لحيـوان البيزون (الثـور البرى) ، أضـافـة إلى علامات غريبة على الجـدران . وقـد سـبق لسـوتـولا أن عـثـر فى مـثـل هـذه الكـهـوف ، فى أراضى مزرعته ، على نماذج من حجر الصوان والعظام المنحوتة .

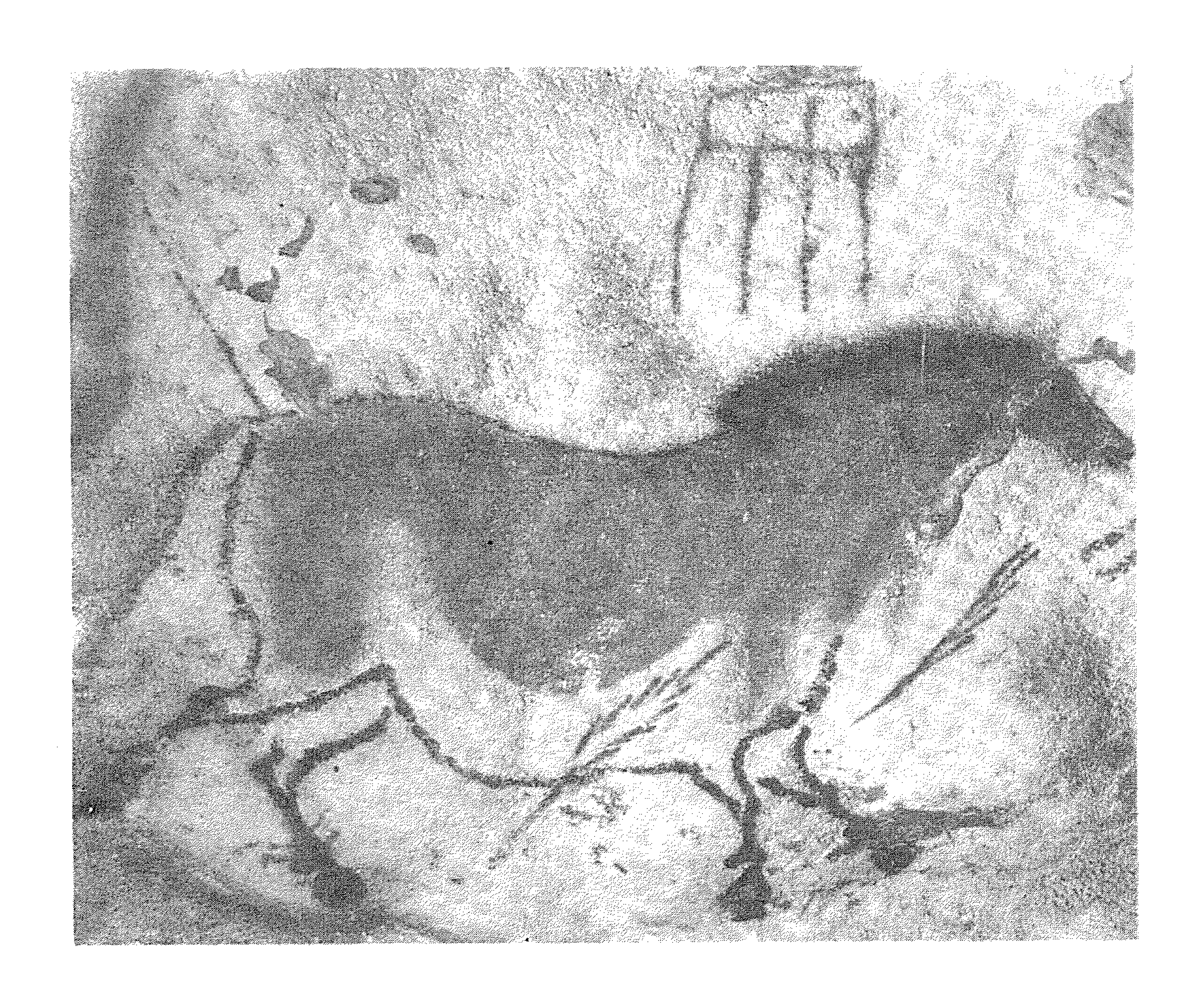
ان الرسوم على سقف كهف التاميرا قد أعتبرت عجيبة تضاف إلى عجائب الدنيا السبع ، فهى تبعث على الدهشة ، بل هى تحفة وظاهرة من أغرب الظواهر التى تثير الفضول فى تاريخ الفن بأسره ، لأنها بلغت بنزعتها فى مطابقة الطبيعة حدا من التلقائية ، والتحرر من قيد العقل ، عندما أستطاع برسمها أن يجسد الإنطباعات البصرية عن الحيوانات والفوارق اللونية الدقيقة التى لايستطيع الإنسان الحديث كشفها ، الا بمساعدة أدوات علمية معقدة ، فقد كان بإمكان الإنسان الأول ، وبأعتماده على عينه المجردة أن يصور ما تلتقطه عينه من الموضوع فى لمحة واحدة ٠

هكذا عثر فى كهف التاميرا على صور جميلة أنجزتها موهبة متطورة تمتع بها إنسان ماقبل التاريخ ، مما دفع علماء الأجناس البشرية الإعتقاد فى عدم موثوقية أصالتها ، واعتبروها عملاً مزيفا ، وذلك عندما نشر دى سوتولا تقريره عن كشفه الهام عام ١٨٨٠ ٠ وقد بقى هذا الكشف لا يتمتع بمصداقية ، حتى مات سوتولا دون أن يرى اعتقاده أى تأييد بسبب جمال التعبير المدهش الذى كانت تتمتع به تلك الرسوم ، وهو ما كان غير متوقعاً من أناس يرجعون إلى عصور ماقبل التاريخ ، الذين يعدون بالنسبة للعقلية التقليدية فى القرن التاسع عشر بدائيين وهمجيين ٠ الا أن ذلك الحكم المسبق كان بالطبع مجحفا ، لأن فن التاميرا الذى أنتج فى العصر الباليوليثى هو من عمل إنسان عاقل تماما ،(٢) ولم يكن بأى حال إنساناً بدائياً ولم يكن طفلاً ، فلقد ترك لنا أعمالاً أعلى شأنا من أعمال سكان

استراليا الأصليين ، كما هى أعلى شأنا من أعمال الأطفال ٠ وأن البدائيين المعاصرين لم يبلغوا بعد هذا المستوى المتقدم من التطور .[٣] .

فالإنسان العاقل قد انتشر فى العالم منذ ٤٠ الى ٣٠ ألف سنة قبل الميلاد ، ورغم ذلك ظلت الشكوك حول أصالة رسوم التاميرا ٠ ففى مؤتمر لشبونة ، حول آثار ماقبل التاريخ الذى أنعقد فى سنة ١٨٨٠ تقرر أعتبار رسوم التاميرا رسوماً مزيفة ٠

غير أنه وبإكتشاف رسوم أخرى فى عام ١٨٩٦ فى مقاطعة الجيروند وجدت مغطاة جزئيا بالتراكمات الكلسية ، ولما كانت مثل هذه التراكمات تحتاج بالطبع إلى آلاف السنين لكى تغطى تدريجياً مثل هذه الرسوم ، لذا اعتبرت هذه الرسوم أول الآثار التى حظيت باعتراف الخبراء مباشرة بأصالتها ٠ ومن هنا ازدادت القناعة حول مثل هذه الأعمال بأعتبارها ترجع حقا إلى الأزمنة السحيقة ٠ وفى عام ١٩٠١ أكتشف الأب بريول ، عميد المختصين بآثار عصورماقبل التاريخ، كهف فوند دى جوم Font- de - Gaume فى دوردونيا بفرنسا ،وأكتشف أيضا كهوف الألزاس قرب مونتياك بفرنسا (منطقة دوردونيا) عام ١٩٤١ ، بفضل صبيين كانا يلعبان فى حقل فاختفى كلبهما ، وهو يلحق بكرة فى حفرة ، حيث سمع الصبيان نباحة من عمق الحفرة ، وعندما تبعاه بلغا الكهوف ، التى أظهرت بإستخدام ضوء المشعل رسوماً رائعة لحيوانات تعد الآن أعظم آثار فن ماقبل التاريخ ٠



رسم الحصان الصينى فى كهف لاسو بفرنسا يوضح الحيوانات الطريدة وقد أصابتها السهام

وكهوف الألزاس ، مثلها مثل غيرها ، وجدت عبارة عن قنوات مائية تحت الأرض ، طولها يتراوح بين بضعة مئات إلى أربعة آلاف من الأمتار ، وكانت مسدودة ، ولايمكن ادراكها فى بعض أماكنها ، ورغم ذلك نقش الإنسان الأول ورسم داخلها صورا للحيوانات ، فى أماكن بعيدة عن فتحات مداخل الكهف وأماكن السكنى .

ان معظم الرسوم التى اكتشفت بعد عام ١٨٩٥ فى فرنسا كانت مشابهة لنماذج رسوم التاميرا ، وهكذا تأكدت أصالة الإكتشافات الأولية . وتوالت الإكتشافات فى مناطق مختلفة من قارات العالم القديم ، أوربية وآسيوية وأفريقية ، وعثر على رسوم على جدران هذه الكهوف وبسقوفها ، وعلى سطح الأحجار ، والعظام ، كأول إنتاج فنى للإنسان ، بلغ أوج نضوجه فى نهاية العصر الحجرى القديم الأعلى . فهناك رسوم عثر عليها فى منطقة فرانكو كانتبرية Franco - Cantbrian بين فرنسا وأسبانيا ، ومنها رسوم وادى الرون وجبال البرنيس ، وأخرى عثر عليها فى منطقة فونت دى جوم وتايجا ، وتقع فيها كهوف جارجاس والأخوة الثلاثة ، فى جبال البرنيس. وكل رسوم هذه الكهوف تشابهت مع رسوم كهوف التاميرا من حيث أسلوبها ، وأشكاله ووضعية حيواناتها ، وفي رسوم بعض الأشكال البشريه . (٤) لقد عرضت جدران هذه الكهوف تسجيلا بالصور لحيوانات مختلفه مثل الماموث والدببة ، والبقر الوحشى والجياد ، وهى قابعة فى هدوء أو سائرة أو منطلقه هائجة ، وأنوفها مرفوعة ، وقرونها منتصبة ، أو تفر

هاربة من قناصها . وبهذه الطريقة رسمت فى لوحات كبيرة ، باستخدام ألوان المغرة فأثارت فى من يشاهدها الدهشة والإعجاب ٠

لقد رأى هؤلاء الصيادون حيواناتهم طيلة النهار وهى تجرى ، أو تطارد أو سائره فى مراعيها ، فأدركوا صدورا خافقة ، وأفواها فاغرة وشعورا مخضبة بالدم والعرق ، وجلودا يعلوها الزبد مثل الصخور ٠ وفى المساء حينما كان يأوى إلى كهفه يقوم بسلخ الحيوانات التى اصطادها ، فيرى عظامها وهى بادية تحت اللحم الممزق ويتطلع إلى الرؤوس والضلوع المقوسة ، والفقرات والمفاصل المستديرة والأحواض والأكتاف والفكوك المرصعة بالإسنان ٠

ومن هنا بدت رسوم الكهوف متمتعة بروح التعبير المباشر ، وخطوطها ممتدة لتصنع فى وقت واحد عمقاً وطابعاً وحركة ، لذا نجده فى رسمه للحصان قد خط الخطوط التى توضح الأنف والفكين ، أما عندما رسم الماموث فإنه قد كساه بطبقة كثيفة من الزغب ، فصور سيقانه ضخمة ، وأكسب ظهره استدارة وصلابة ، كما جعل جمجمته صغيرة وعينة ضيقة ، وفى رسمه للبقر الوحشى صوره ضخم الرقبة محدب الظهر ٠ تلك الصور للحيوانات كانت تتفق مع طبيعة حياتها فى البيئة القاسية ٠

تفسير مغزى رسوم الإنسان القديم

عندما اكتشفت الرسوم الصخرية فى بيريجور بفرنسا ،وجدت متشابهة مع نماذج رسوم التاميرا ، لدرجة تأكدت معها أصالة الإكتشافات الأولية ، ورغم ذلك فقد خضعت هذه الرسوم لتأويلات عديدة لتفسيرها ، وأكثر هذه التأويلات شيوعاً التفسير الذى يؤكد المغزى السحرى الذى تتضمنه تلك الرسوم الحيوانية على جدران الكهوف ، وهو يفترض أن الإنسان الأول كان يعتقد فى إمكانية اكتسابه قوة السيطرة على الحيوان بمجرد تجسيده لصورته ٠ لذا فقد شرع إلى تمثيل المظهر الخارجى لتلك الحيوانات بحيوية رائعة ، وواقعية منغمسة فى قدر من الطاقة الإنفعالية ٠



الخيول و حيوان البيزون فى كهف لاسو بفرنسا

وهكذا فالمغزى السحرى للرسوم له تبريره ، غير أنه لايجوز الإعتقاد في أن كل الصور التى رسمها الإنسان في العصر الحجرى كانت تحتوى على مثل هذا المغزى ، فهناك أيضا فن يرجع إلى هذه الفترة قد تحقق بالتأكيد بفضل متعة الإنسان الأول بعملية الخلق والإبداع .

لقد رسمت صور صنوف الحيوانات فى الكهوف مطعونة بالسهام ، لذا فسر ارنست فيشير الغاية من رسمها فى أن تؤدى وظيفة سحرية ، وذلك حينما لاحظ محاكاة مثل هذه الرسوم للنماذج الحقيقية للحيوانات ، وفى رأيه ان الإنسان الأول كان قد تصور ان عملية المحاكاة هذه يمكن أن تكسبه القوة ازاء الأشياء ، حيث أمكنه ان يحول قطعة الحجر ، بتشكيلها فى صورة أداة ، من شىء لا فائدة له إلى شىء له قيمة ويخدمه . فالشىء السحرى الكامن في عملية المحاكاة هو أنها تهىء سبيلا من أجل السيطرة على البيئة . ثم تأتى التجارب الأخرى فتؤيد هذا الإكتشاف الغريب ، فعندما يقلد المرء حيوانا ، ويتخذ شكلاً كشكله أو يقلد صوتا كصوته فأنه يستطيع ان يجذبه ويستدرجه إلى مسافة أقرب ، وتقع الفريسة فى يده بصورة أسهل . هنا أيضاً نجد أن التشابه سلاح وسحر ، ثم تأتى الغريزة الفطرية للنوع فتضيف إلى هذا الإكتشاف قوة على قوة . [٥] ومن هنا كانت الدوافع التى تقف وراء قيام الإنسان الأول بالأعمال الطقوسية التى تشبه السحر ، ومنها الرسم على الجدران ، هى هيبة عمليات الصيد ، والخوف من النتائج الفاشلة ، والرغبة فى الإطمئنان .

وهكذا صورت للإنسان القديم مخيلته ان بإمكانه الإقتراب من جو الصيد بإقامة نوع من الطقوس تتوافر فيها وجود الصيد والصياد فى جو يماثل جو الصيد . (٦) مما يكسبه لاشعوريا ايحاء ذاتياً بعينه فى عملية الصيد ويطمئنه .

ومن المحتمل أن الإنسان فى عصر الكهوف ، ولكونه لم يستطيع ان يميز بدقة بين الوهم والواقع ، كان يدرك الحيوانات المرسومة على الحائط فى الكهف وكأنها حيوانات حية حقيقية ، على الأقل وقت غياب الحيوان الأصلى . وقد يعود ذلك التصرف إلى التأثير الحماسى للطقوس السحرية وللرقصات ، فقد كانت الحيوانات الطريدة ترسم وقد أصابتها السهام ، كما هو فى حالة الحصان الصينى الذى عثر عليه فى الممر المحورى فى كهف لاسو ، وقد سمى بالصينى لكون أسلوبه يقترب من الرسوم الصينية . ويتميز هذا التخطيط بالمرونة والأنسيابية التى عهدناها فى الخط وفى رسوم الفرشاة فى الفن الصينى ، وقد استخدمت التدرجات الظلية بعناية لتبين الإنحناءة تحت بطن الحيوان الحامل ، كذلك لتوضيح تغير لون الجلد . أما رسم الأيل الممثل على صخرة كالاباتا بأسبانيا فقد صور بدقة ، وعبر بكل سهولة عن رشاقة القرون بخط صاعد أضفى على الشكل الطبيعى النزعة قوة ورقة .

ومن هنا اعتاد الصيادون فى العصر الحجرى القديم أن يصوبوا السهام إلى الرسم الذى نفذوه على الصخر ، كما تدل على ذلك الثقوب

الحادة التى وجدت على ثور البيزون فى بعض الكهوف ، وتتشابه هذه العادة مع التقاليد السحرية التى لاتزال سائدة فى بعض بلدان العالم حتى اليوم ، والتى تقوم على أساس الإعتقاد فى إمكان تسليط الأذى على عدو ما عن طريق الإضرار برسم له ٠

أما الفن الذى كان يمارس فى الكهوف المظلمة ، والغائرة فى باطن الأرض ، فكان له فى رأى غالبية الباحثين بعض الإستخدامات السحرية ، بأسرارها البالغة الغموض التى تهدف السيطرة على عالم الوحوش ، بتثبيت روحها والتحكم فيها ، ضمن قيود التخطيط ٠ وتدل كثرة رسوم الحيوانات الحوامل ، على أن رسم قطعان من الحيوانات يجزم بشكل سحرى استمرار وبقاء القطعان الحقيقية ٠ وقد لوحظ من مجموعات رسوم الحيوانات خلوها غالباً من تمثيل الأشكال البشرية ، غير أنه على الأقل ، هناك حالتان جديرتان بالإعتبار ، احداها صورة تبعث على الحيرة ، عثر عليها فى منطقة لاسو بفرنسا ، حيث يظهر إنسان بشكل العصا يسقط أمام ثور البيزون الضخم الذى برزت أحشاء بطنه ، بعد أن جرحه وحيد القرن الذى يقف خارج المشهد ٠ ومن الواضح فى رسم الحيوانين مراعاة الدقة المألوفة فى فن الكهوف ، حيث رسم وحيد القرن ثقيلاً وبطيئا ، والثور مهتاجا يشتعل غضباً وتلتف أمعاءه فى لفات ثقيلة ٠ أما الرجل الذى له وجه الطير ، فربما يكون متخفياً بقناع ، غير أنه قد رسم بخطوط غير متمرسة ، إضافة إلى وضعيته المحيرة ، التى لاتوضح ان كان ميتا أم فى حالة نشوة ٠

والإختلاف بين رسم الحيوان والإنسان هنا من أجل التمييز ، حيث عدم رغبة الرسام فى رسم ذاته ، أو أنه يخاف من أن يتبعه الشؤم الذى يقيد به الحيوان إذا رسم صورة واضحة بنفسه (٧) .

وعلى جدران كهف الأخوة الثلاثة فى فرنسا رسم لمخلوق غريب الشكل، مقّنع وله قرون غزال ، يثير الرعب فى قلب من يشاهده ، فله مخالب الدب وزيل الذئب ، ولحية الرجل ، وأجزاء من جسم الأسد ، كما ظهر وسط بيئة مكتظة بالوحوش . فقد كان على رجل العصر الحجرى القديم ان يخفى هيئته ، حتى لايمكن التعرف عليه فى هيئة البشر ، ومن المحتمل أيضاً أن تكون تلك الهيئة المقنّعة فى صورة الرجل بغرض تجنب توريط ذاته فى السحر .

أما كهوف التاميرا فقد اشتملت على رسوم القطعان من الحيوانات متناثرة تتوسطها أشكال بديعة ، خطوطها انسيابية ومختصرة فى توازن راسخ ، بلغت في واقعيتها حد الإعجاز . لقد أراد الإنسان الأول ان يصور بهذه الرسوم قدرته على تحويل المجرد إلي شيء ملموس ، وأما الرسوم التي نفذت بأسلوب غاية فى الحيوية ، على جدران كهوف مونت دى جوم بفرنسا ، والتى تشتمل على أكثر من ثلاثين صورة لحيوانات ، فمن المرجح أن من رسمها كان مستلقياً على ظهره ، كما أنه استعان فى تنفيذها بالمشاعل المضيئة ، ذلك لكونها قد وجدت فى أعماق هذه الكهوف ، ولم يعثر عليها فى أجزاء كانت مكونة من الكهف ، أو قريبة ، على الأقل من ضوء النهار . كل

ذلك يبعد احتمال الأغراض التزيينية كهدف لهذه الرسوم ، خاصة وأنه كان يتعذر الوصول اليها ، وقد بلغ ابتعادها عن المدخل أحيانا نصف الميل ، كما أن الأماكن التى رسمت فيها كانت منخفضة ومظلمة ، لاتسع ارتفاعاتها قامة الإنسان . ليس هذا فقط بل نفذت صورة البيزون على امتداد خمسة أقدام ، والغزال على امتداد سبع أقدام ونصف ، أما الخنزير فقد رسم على امتداد خمس أقدام ونصف ، ولم يكن الحجم أو القياس ليخيفهم .

ولما كان الإعتقاد السائد فى ذلك الوقت اعتبار ظل الإنسان شيئاً تابعاً منه . لذا فمن المقبول بالنسبة لتصورات الإنسان القديم ان من حق مالك صورة الشىء ان ينال سطوه على ذلك الشىء المصور ، فامتلاكه لصورة الحيوان المتوحش يمنحه السيطرة عليه . وهذا مايفسر تكرار رسوم الحيوان ، التى تصبح صورها أشد تأثيراً حينما تقترن بطقوس سحرية ، وخاصة كلما كانت أكثر تشابها بمحاكاتها للحيوان الحقيقى . وكانت الواقعية فى الرسوم الجدارية تميز صور الحيوانات وقليل من أشكال الأسماك ، أما الأشكال الآدمية فكانت غالباً قد رسمت بمستوى أدنى من الواقعية [٨] .

الغاية الجمالية لرسوم الكهوف

رغم أهمية ، تفسير غاية رسوم الكهوف على أنها كانت من أجل أن تؤدى وظيفة سحرية ، وهو قطعاً تفسير منطقى ، إلا أنه لايكفى لتبرير تلك المقدرة الفنية الخارقة للعادة التى أظهرها هؤلاء الصيادون ، من العصر الحجرى القديم ٠ فإنهم قد تمكنوا فى رسومهم من الكشف عن القدر المتميز من إدراك الخصائص الحقيقية ، والملامح الطبيعية فى نموذج الحيوان ، وأيضاً تمكنوا آدائيا من الإيحاء فى رسومهم بالتدرجات اللونية وبالحركة الحيوية للخطوط ، ومن تخطى الصعاب التى فرضتها طبيعة السطوح ، التى نفذت عليها الرسوم ، رغم عدم توفر الآداة المناسبة ٠

وانه بالإضافة إلى النزعة الطبيعية ، التى تميزت بها رسوم الكهوف هناك أيضاً العنصر التصميمي الواضح ، الذى كشفت عنه حتى أعماله النحتية ٠ وقد بدت الطريقة التى تتوزع على أساسها الرسوم فى الأعماق السفلى من الكهف مدهشة ، بل ومفاجئة في الوقت نفسه ، لأنها قد وجدت فى أماكن غير متوقعة ، بعيدة عن مجال التأثير على المشاهد ٠ فأغلب هذه الرسوم كانت معلقة في مخابىء شبه سرية ، أو داخل الدهاليز الضيقة ، التي تعد بمثابة أماكن مقدسية ، بل وجدت بعض هذه الرسوم مجمعة بشكل متعقد ، فى زاوية من قاعة شاسعة في باطن أسفل الكهف ، وهناك رسوم وجدت على هيئة طبقة فى وضعية مقلوبة ، فوق طبقة أخرى ، بقياسات متفاوتة الحجم ، بعضها لايتعدى قليل من السنتيمترات ، والأخرى تتعدى

المتر ، ومنها الرسوم المتقنة المكتملة ، الأخرى الناقصة فى أجزاء عن عمد ٠ ومن هنا يتضح أن المنظر الكلى لمثل هذه الرسوم لم يكن الغاية ذات الأهمية، فتوزيع الأشكال فوق جدران الكهف لايتمتع بتناسق واضح فى الوضعية أو فى العلاقة بين الأجزاء بعضها مع بعض ، وفى العلاقة بينها وبين سطح الجدار ٠ وواضح هنا أيضاً أنه لم تتوفر فى مثل هذه الرسوم عمليات للضبط الإنشائى التى من مهامها ان تكسب التأثير بالمنظور ، ولم تظهر أى فكرة للفصل أو للتأثير بالأشكال البعيدة ٠

ومن المؤكد ، أن هناك اجيالاً من فترات زمنية مختلفة ، قد تعاقبت رسومهم ، فقد رسم بعضهم فوق نفس النماذج ، لذا بدت الجدران مزدحمة بالرسوم حتى كادت أن تغطيها ٠ ورغم كل ذلك فإن بإمكان المرء أن يكشف عن ارتباط بين الرسوم يوحد محتواها ، ويؤكد تشابه الطريقة الأساسية المستخدمة فى صياغة الفراغ والانتفاع به ، لتمثيل أكثر جوانب التعبير فى كل عنصر من عناصر الموضوع ٠ وعلى سبيل المثال فقد تعمد رسام الكهوف إطالة جسم الحيوان لكي يوحى بعملية القفز ، كما استخدم خطوطا متفاوتة فى درجاتها الظلية فى رسم الحيوانات بالطريقة التي تؤكد خطوط الحركة فى جسم الحيوان [٩] .

هكذا كشفت رسوم الكهوف عن قدر متميز من الحساسية الجمالية التى أساسها الموهبة ، التى عبرت ، وبصورة حيوية وإيقاعية عن الحركة المتمثلة فى المظاهر الشكلية الطبيعية فى هيئة الحيوانات٠ لقد سبق

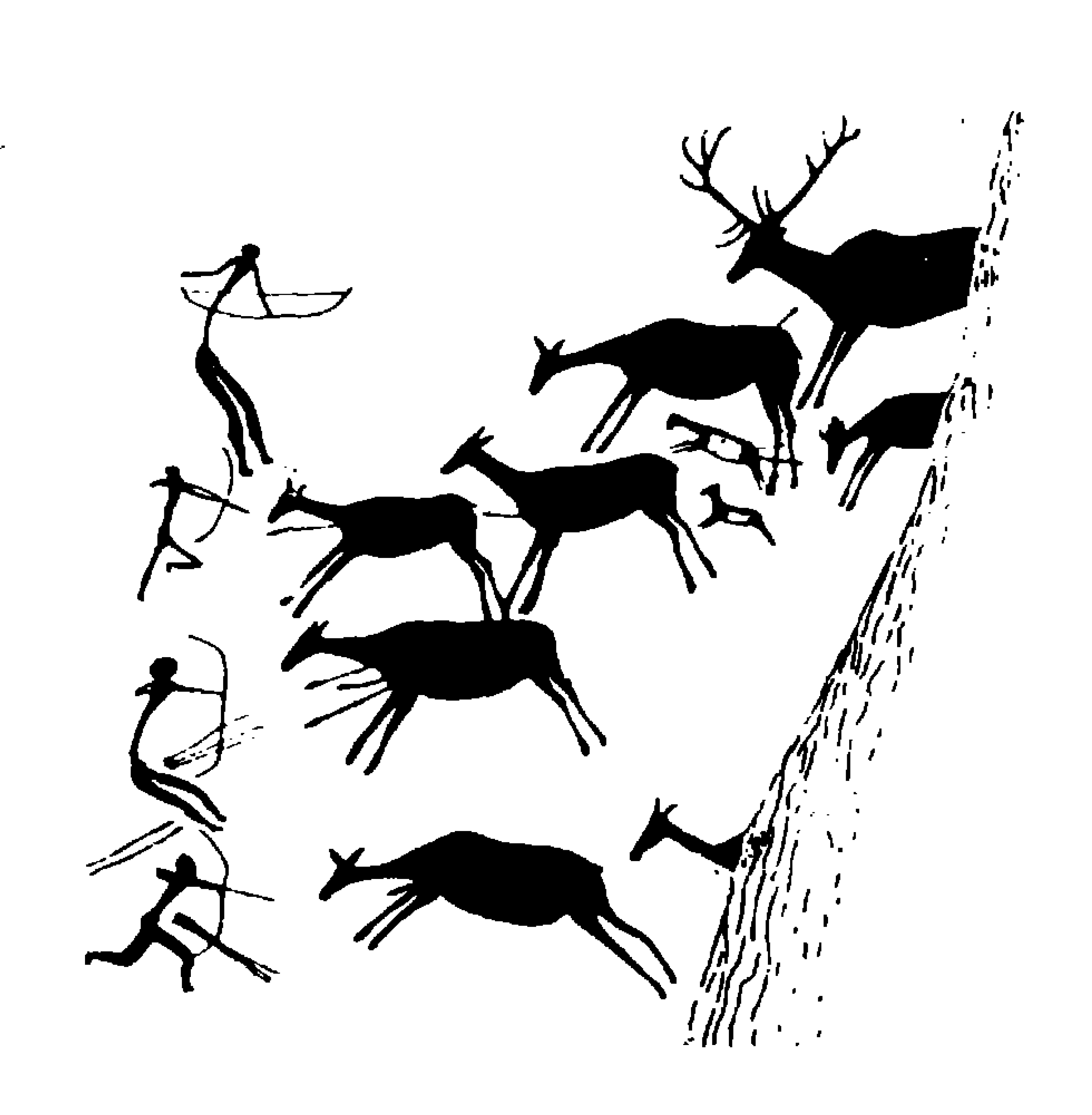
الإنسان فى عصوره الحجرية إنسان العصر الحديث فى ممارسة عملية الإبداع الفنى ، فى مجال الرسم والنحت بحس ونقاء طبيعيين . ولذا بلغت رسوم الحيوانات وصورها أروع درجات سمو الفن ، حيث رسمها فنان ماقبل التاريخ بخطوط حققت الهيئة لمكونات الجسم ، وبخاصة من الوضعية الجانبية ، التى أعتمد فى تنفيذها على المشاهدة العينية ، وعلى دقة الملاحظة، التى طبعت صور الموضوعات طبعاً جيدا فى ذهنه . وبالتأكيد قد توصل إلى هذه الدقة فى نقل مشاهداته إلى رسوم ، بعد الممارسات المستمرة فى محاولات ضبط النسب الصحيحة فى أجزاء جسم الحيوان ، والإيحاء بالحركة الطبيعية . وما تأكد لنا بالملاحظة ، أن ممارسة الإنسان

الأول للفن لم تكن عفوية وانما كان عن قصد ورغبة . فقد عثر فى ليموى Limewi فى فرنسا على شظايا وحصى عليها رسوم مصممة بيد معلم.(١٠) لقد استطاع هذا الإنسان ، ان يسجل فى مثل هذه الرسوم تعبيرات الألم والخوف وحالات الهجوم والهياج بأسلوب النزعة الواقعية ، وبوعى بالتشريح

وأصوله وبمكونات الحيوان الحقيقية ، بل بحث عن أفضل طريقة لتكوين أثر بناء عن إرادة ، بحيث يظل الأثر باق بغرض أن يحول الإرادة إلى حقيقة بإخراج شىء إلى حيز الوجود .

ومن المؤكد ان تحقيق الأغراض التمثيلية – السحرية ، كان الغاية من

رسوم الكهوف فى العصر الحجرى القديم ، غير أن تلك الأغراض وحدها لاتفسر مظاهر التشكيل الجميل فى مثل هذه الرسوم . ومن هنا يمكن التأكيد أيضاً على حقيقة ، ان الإنسان الأول كان يتمتع بغريزته بملكه حسية أولية وأصيلة تدفعه لخلق شىء بإرادته يتسم بالثبات والجمال ، هكذا شرع فى خلق شكل يعادل عواطفه أو يرمز إليها فى مكان خارج الزمان .

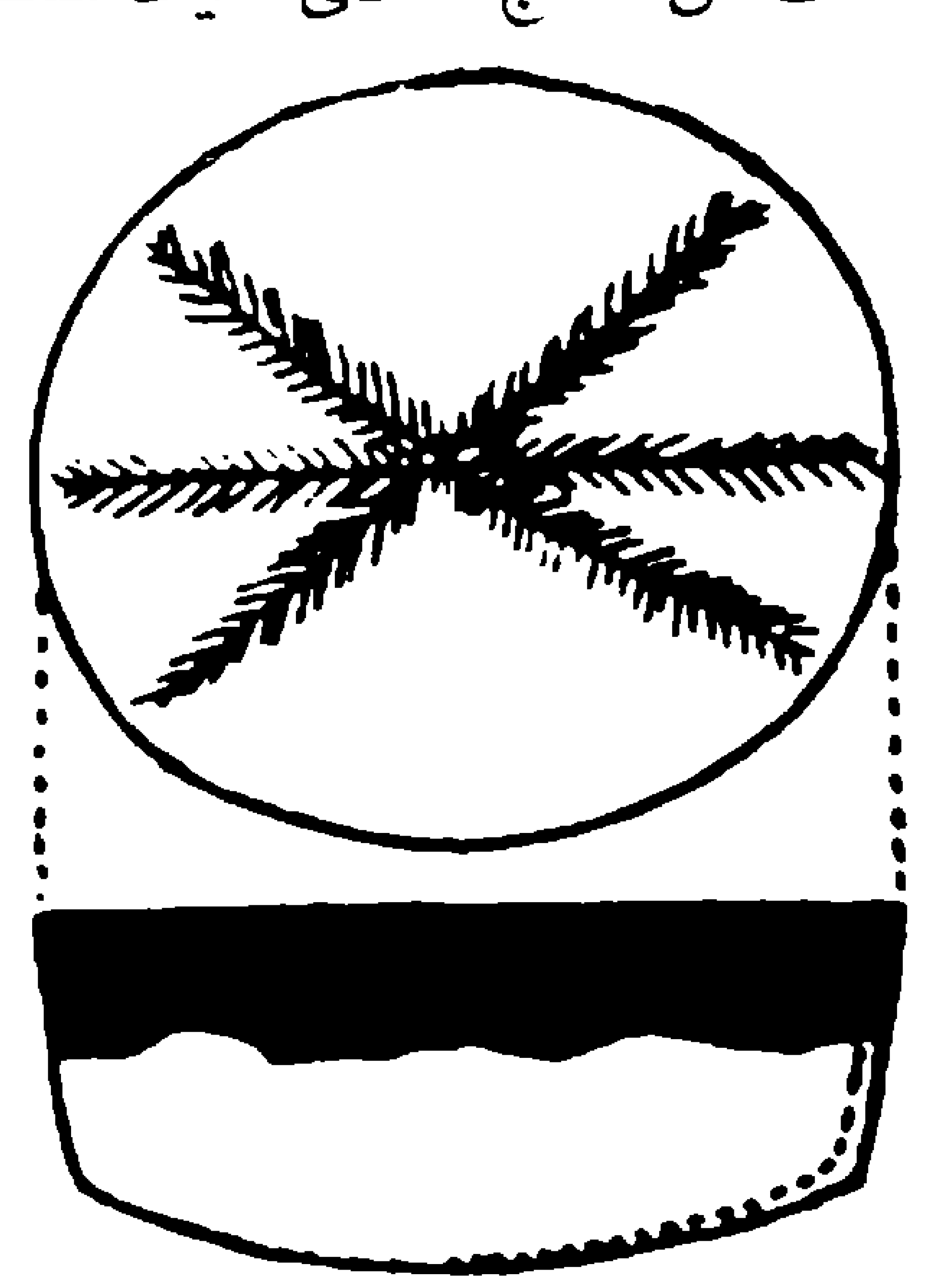


بزوغ الفن فى عصر الثقافات الأولى فى مصر

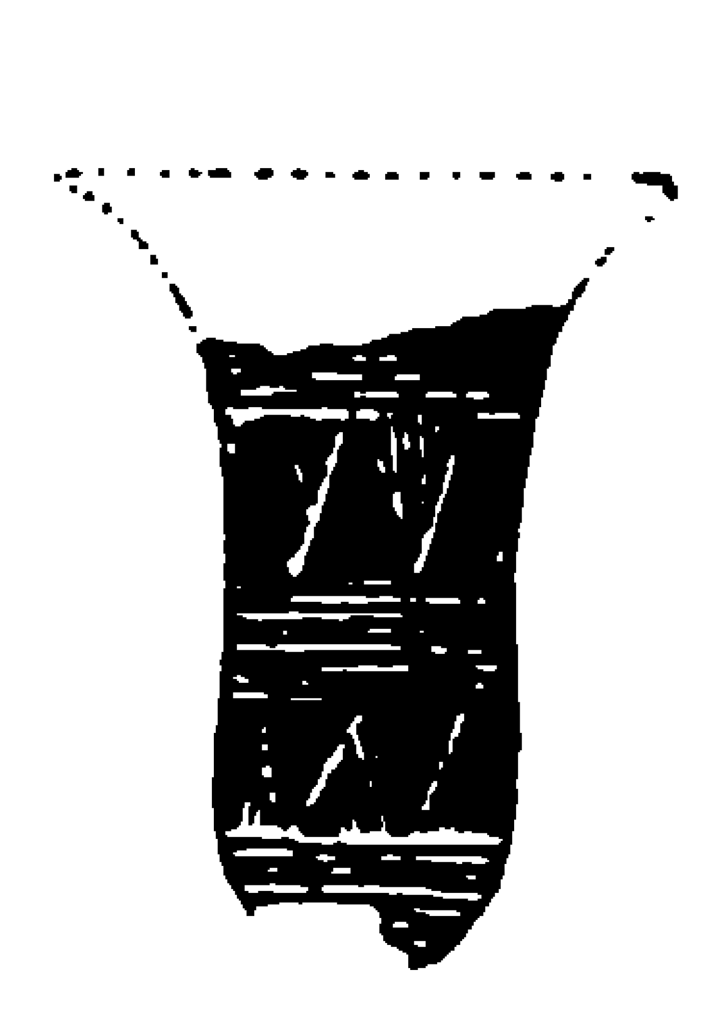
حينما حل الجفاف بشمال افريقيا فى أعقاب العصر الجليدى الرابع ، كان النيل قد شق مجراه ، وتكونت الدلتا من الطمى المترسب على ضفافه ، فأستقر الإنسان بجوار الوادى وقرب المراعى ، أما تربيته للمواشى والطيور فكان له أثره فى توثيق الرابطة الودية بينه وبين عالم الحيوان . لقد سعى انسان ذلك العصر من أجل تخليص أرضه من الأحراج ، ومناقع المياه ، التى كان يزخر بها وادى النيل ، ومن أجل تجهيز تربتها لتنبت القمح والشعير والكتان . هكذا ساهم الإنسان المصرى الأول فى إنتاج طعامه ، إضافة إلى اصطياده للطير والحيوان . وقد نشأت فى ذلك العصر الثقافات، حينما سكن الإنسان الأكواخ المصنوعة من الطين وأعواد النبات . ويمكن تقسيم هذه الثقافات إلى : دير تاسا ، والبدارى ، ونقادة ، وجرزة ، ومن آثارها الأدوات المصنوعة من حجر الصوان مثل الحراب ، والسكاكين والمقاطع والمناشير .

ومن الأوانى الفخارية التى ترجع إلى عصر ثقافة تاسا ، تلك الكؤوس التى أتخذت هيئة الناقوس ، وزينت بزخارف مخدوشة على حافتها ، عبارة عن خطوط أفقية تفصل كل مجموعة منها عن الأخرى مثلثات أو خطوط مائلة لونت بمادة بيضاء .

أما عصر البدارى فقد جاء بعد ثقافة تاسا فى الصعيد ، حيث استخدم فيه معدن النحاس فى صناعة الأدوات ، وتقدمت فيه فنون صناعة الأوانى الفخارية ، التى زينت سطوحها بتموجات خطية محزوزة ، أو على هيئة غصون الأشجار ، وخاصة التى رسمت من داخل الإناء . كما شكلت من الطين أيضاً ، تلك التماثيل الصغيرة التى تمثل نسوة عاريات ، مثلما نحتت من العاج ، الذى سيعد فتحاً جديدا ، فى مجال فن النحت .



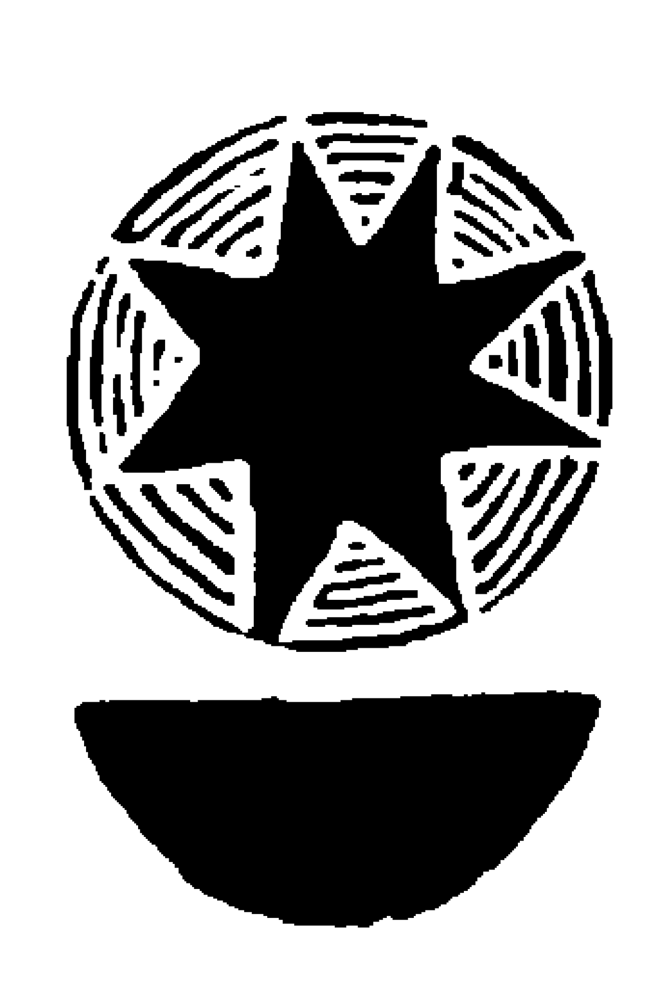
أغصان متقاطعة على إناء عصر البدارى

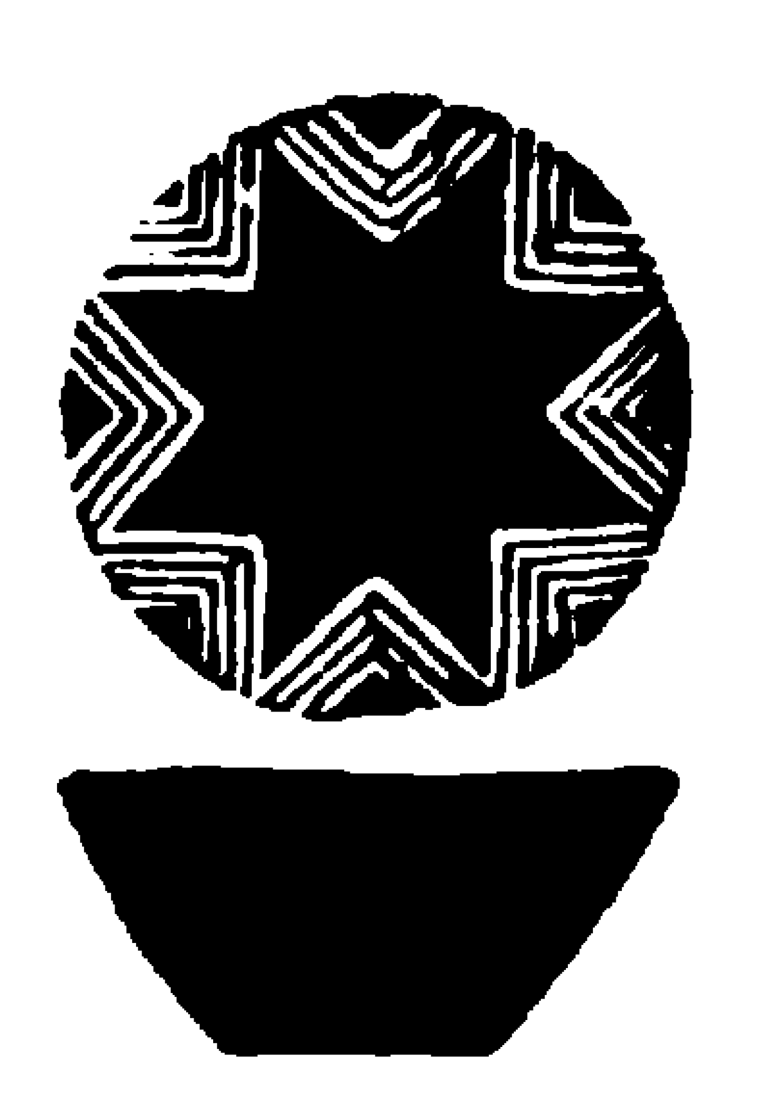


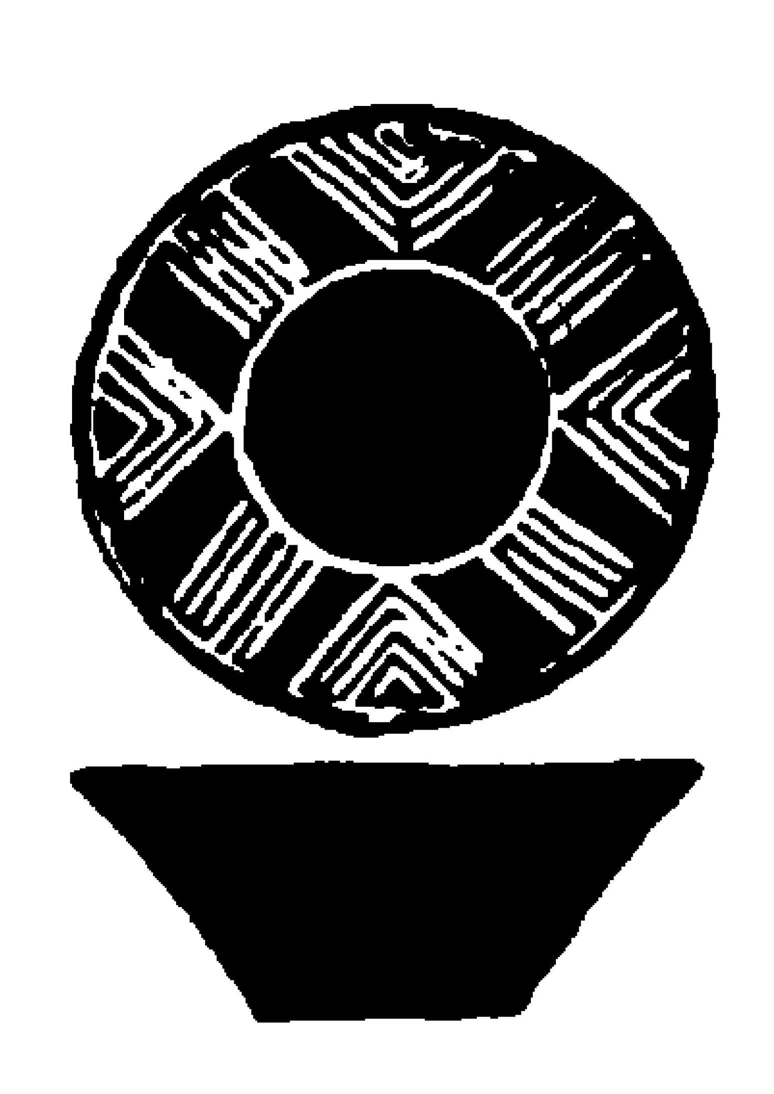
رسوم محفورة على كأس . تاسا

وأقدم الفخاريات ، التى عثر عليها فى منطقة البدارى ، هى الأوانى التى زينت بخطوط متوازية ومائلة ، وحوافها مسودة ، وبعضها عبارة عن قنانى لها رقبة وبطن ، والأخرى على هيئة جرار بأذنين ، رسمت على سطحها خطوطا بيضاء وحليات هندسية ، وأشكال مبسطة مستوحاة من النباتات أو الحيوانات أو الصور الآدمية .

وأما العصر الذى أعقب البدارى فهو عهد ثقافة نقادة ، الذى فيه تنوعت أشكال الأوانى الفخارية ، وقد زينت سطوحها الداخلية بخطوط شبه مستقيمة وأشكال هندسية وصور مستوحاة من عالم النبات والحيوان ، رسمت بمهارة كبيرة ، ومنها مناظر الأسماك والأفراس النهرية . وقد عثر على قدر من هذه الفترة ، رسم على سطحه صورة لامرآتان ورجل يرقصان رقصة طقوسية ، ولعل الخط المتكسر ، الذى يجمع بين ساقى كل منهما يكنى عن حركة الساقين فى الرقص .







رسوم هندسية على صحاف . نقادة

وقد تبع عصر نقادة الأولى ثقافة نقادة الثانية ، والتى تدل آثارها على تقدم متميز ، ومن الصناعات الفخارية التى ترجع إلى ذلك العصر ، الأوانى التى زينت سطوحها برسوم وصور بلون اسمر ضارب إلى الحمرة ، عبارة

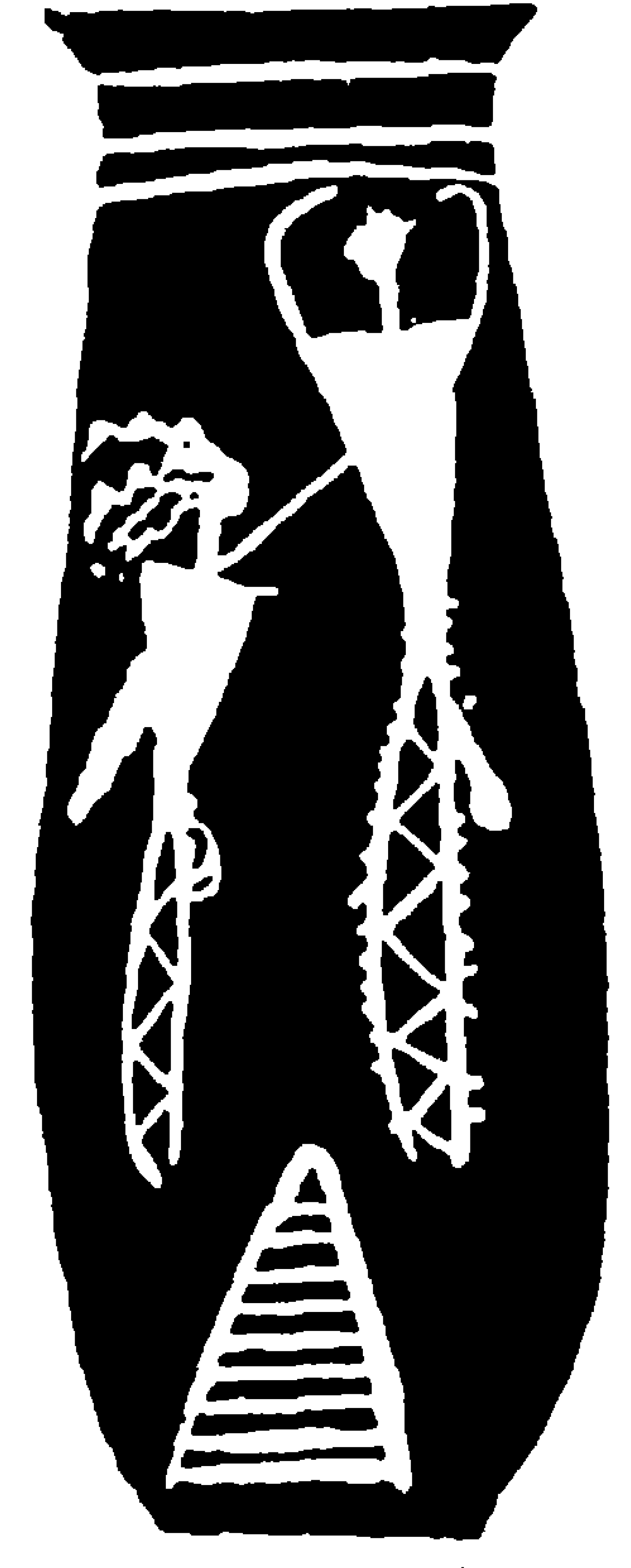
عن خطوط متموجة فى مجموعات ، وأشكال مختلفة ، أو خطوط حلزونية ، أو صور مستوحاة من الطبيعة ، تتشكل فى هيئة سفينتين من حولها صور للإنسان والحيوان والنبات ، وقد رسمت على بعض هذه الأوانى تماسيح ، وعلى البعض الآخر خطوطا بسيطة لرجال يرقصون ، تقع رؤوسهم عند قاعدة القدر ، وأقدامهم عند شفتها . وهناك رسم على السطح الخارجى لقدر ، يمثل راعياً يسوق قطيعاً من الماعز ، فى خطوط لينة حساسة ، تدل على قدرة وكفاءة (١١) .



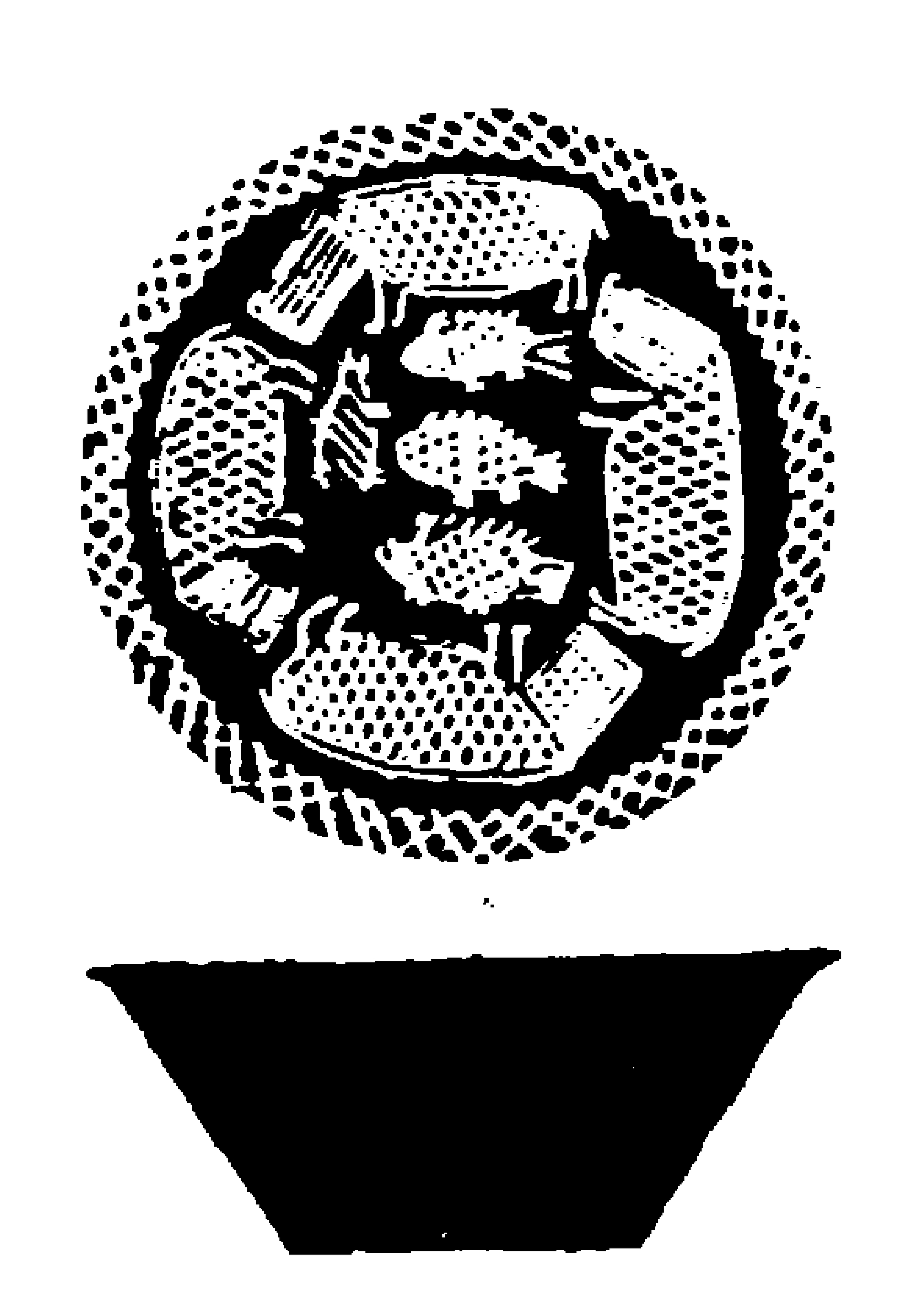
رسوم هندسية على صحاف . نقادة الأولى



صياد يقود أربعة كلاب . ثقافة نقادة

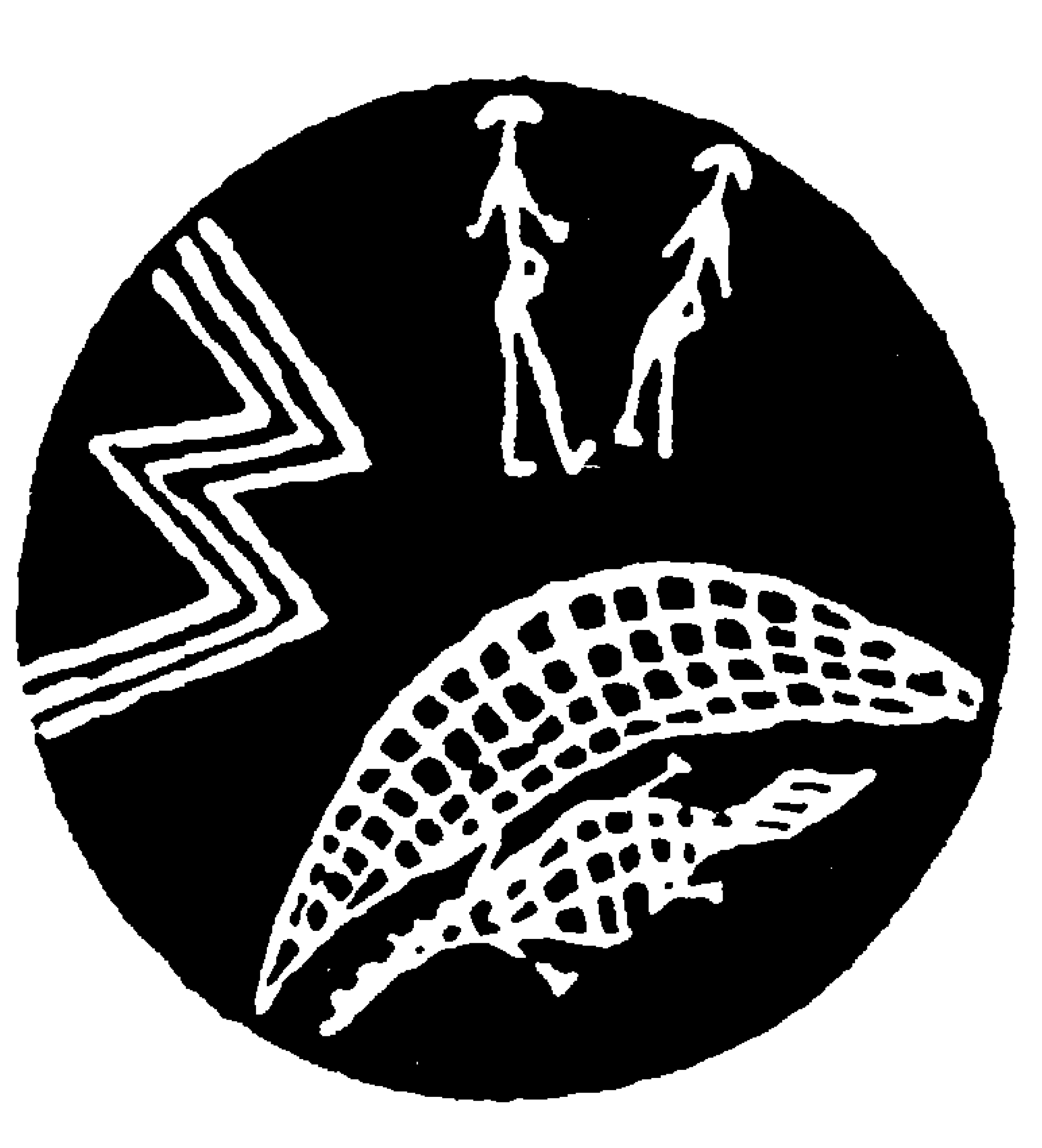


رجل وأمرأة يرقصان · ثقافة نقادة الأولى



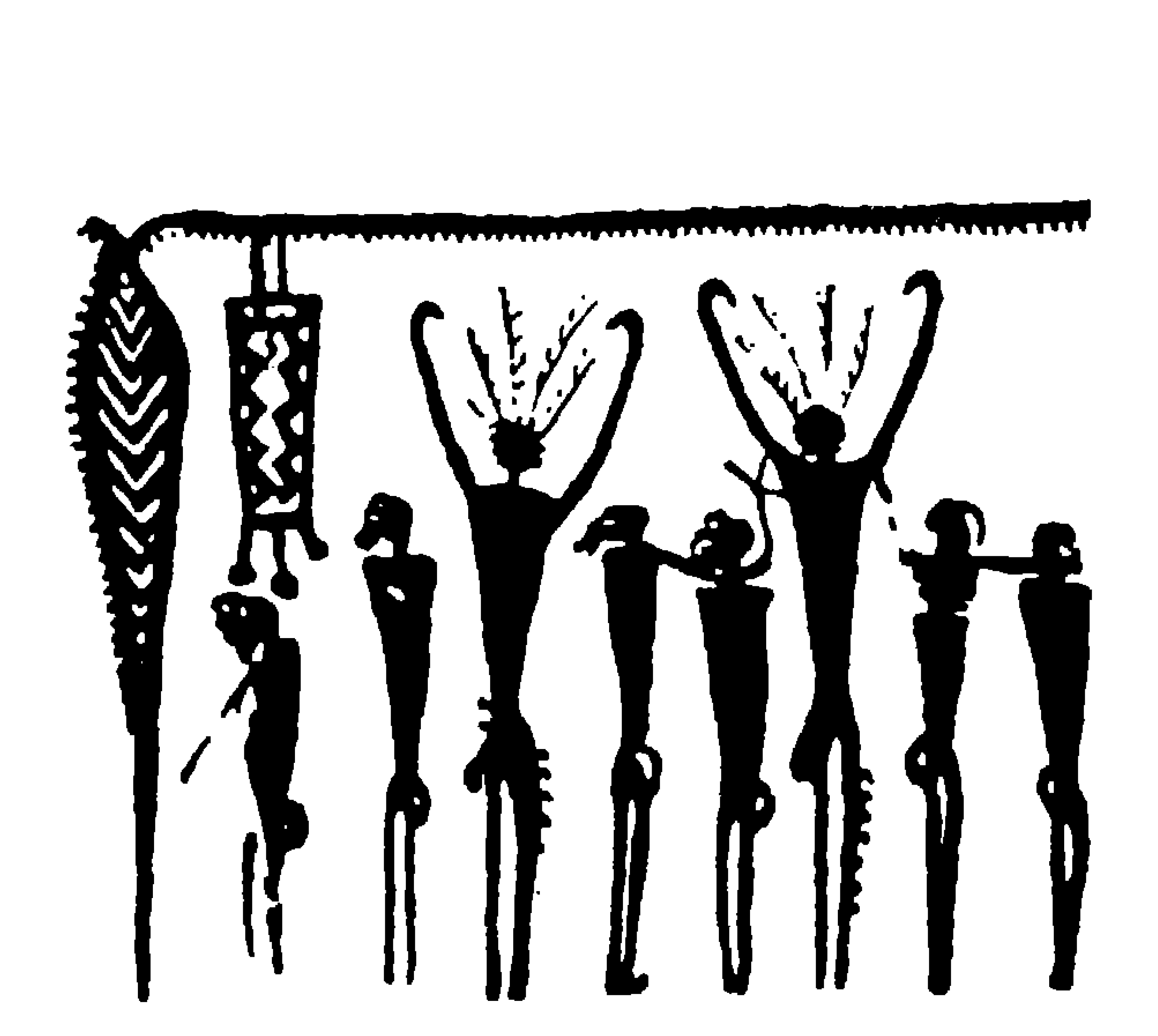
افراس النهر حول أربع

سمكات · نقادة الأولى



صيادان ومياه ومركب وتمساح ·

نقادة الأولى



رجال ونساء يرقصون · نقادة الأولى

وأما عصر ثقافة جرزة فيمثل المرحلة الحضارية الهامة التى انبثقت فيها الفنون ، فقد نشأت فيها أولى مراحل تطور فن النقش والتصوير فى العصور التاريخية فى مصر ، واسهمت فى قيام حضارة عهد الأسرات (عام ٣١٠٠ ق ٠ م) وإلى نفس الفترة يرجع تاريخ رأس الدبوس النذرى ، الذى يخلد ذكرى فتوح الملك الذى يدعى « العقرب » حاكم الوجه القبلى ، فيمثله

وهو يقتل عدوه ٠ ومن الملاحظ فى طريقة توزيع الأشكال والصور المنحوتة على هذا الدبوس ، أنها قد تمت على أساس الترتيب الأفقى ، الذى يعد وقتذاك طرازا جديدا فى فن النقش ، حيث تضمن فكرة وتعبير ، بل اشتمل على مفهوم هادف ليس له نظير فى العصور السابقة ، من فن ماقبل التاريخ٠ ومن الملاحظ أيضا فى رأس هذا الدبوس بروز هيئة الملك من بين أتباعه ٠ وللملك نفسه دبوس آخر مصنوع من العاج يعرف بسكين جبل العرق (المحفوظ بمتحف اللوفر بباريس) ، وهو نموذج للنقش المحفور على سطح ٠ بلغ فيه الفنان صيغة تتسم بانتقاء الخطوط ودقة الرسم ، وتوازن التأليف ، ومصور على أحد وجهى النموذج نقوش لمطاردة صيد ، يظهر فيها رجل ملتح ، آسيوى المظهر ، وعلى الوجه الآخر مشهد لمعركة برية ، أو صراع مع الغزاة الآسيويين ٠ ولقد عثر على العديد من هذه السكاكين ، التى ترجع إلى نفس الفترة ، ومنقوش عليها صور حيوانات برية ، ووحوش فى مناظر صيد ومطاردات ٠ أما الأوانى الفخارية التى أنتجت فى عصر

جرزة فتتميز بلون طينتها الضاربة إلى البياض ، وبزخارفها ذات الخطوط الأرجوانية ، والتى تشكلت فى هيئة خطوط حلزونية ومتموجة ، بأشكالها المستوحاة من السلال، أو النباتات والحيوانات ٠

وفى منطقة مرمدة Merimde عثر على حفائر كشفت عن النشأة الحقيقية للفن المصرى القديم ، ومنها الأوانى الحجرية المتقنة والمتطورة ، والتى أتخذت أشكالها نمط الأسطوانة والكرة ، كالكؤوس والأطباق ذات الحواف المستديرة ، والتى تضيق قليلا من الجهة العليا ، والمنحوته من أحجار صلبة ، مثل البازلت والجرانيت والديوريت ، غير أنها صارت بنحتها ، على هيئة الأوانى ، رقيقة وخفيفة الوزن ، حتى أن بعضها الذى نحت من أغلظ أنواع الجرانيت قد رققت جدرانها حتى لقد أصبحت نصف شفافة . ومن هذه الأوانى نماذج على هيئة الحيوانات ، وأخرى لها حليات على شكل رؤوس آدمية أو عقارب . وقد عثر على أنواع من هذه الأوانى فى منطقة نقادة بشكل الطيور والضفادع وأفراس البحر ، بالإضافة إلى مقابض عاجية ومقاطع حجرية ، اسطوانية الشكل . وفى نهاية عصر ماقبل الأسرات كانت تنحت الأوانى الحجرية من الحجر الجيرى الوردى أو من المرمر .

وقد استعملت ، فى عصر ماقبل الأسرات ، الواح ، وكانت تصنع غالبا من الإردواز ، فى سحق الألوان ومساحيق الزينة الخاصة بالإحتفالات، أو فى أداء طقوس الصيد أو الحرب الممارسة فى عمليات السحر البحت ، وتسمى الصلايات . وبمرور الزمن تحولت الغاية من صناعة هذه الألواح أو الصلايات ، فأصبحت نوعاً من النذور التى حرص المصرى القديم على أن تشتمل عليها القبور أو المعابد . وكانت معظم أشكال الصلايات تتخذ هيئة هندسية أو حيوانية ، كما نقشت على سطوحها ببروز ، وحول الفجوة المستديرة المخصصة لوضع المساحيق .

وكانت مقابر ماقبل التاريخ ، تضم من الحلى وأدوات الزينة ، أساور وعقود ودلايات ، مصنوعة من خرز ، أو من حبات الفيروز ، وفصوص العقيق، أما الخواتم فغالباً ما صنعت من الذهب أو العاج . وقد عثر فى أحد المقابر على خاتم مرصع بحلية من أربعة فصوص مشكلة على هيئة الصقور ، أما الأقراط فكانت ذات أشكال آدمية ، ودبابيس مزينة بأشكال الطيور ، ويعد النحاس أو الذهب من أشهر المعادن التى أستخدمت فى

عصر ماقبل الأسرات فى صناعة الحلى وأدوات الزينة ، وخاصة صفائح الذهب الذى نقش عليه بأسلوب الطرق مناظر الصيد أو المعارك .

إبداعـــات فـن الأسـرات
تشكل معالم الفن الفرعونى

من المؤكد ان تاريخ مصر يبدأ بتوحيد وجهيها القبلى والبحرى تحت لواء واحد على يد الملك نعرمر أول ملوك الأسرة الأولى . وقتذاك ظهرت الصفات الخاصة التى ظلت طابعاً مميزا للفن المصرى مع العصور التاريخية الأولى . وقد التزم الفنان بتقاليد هذا الفن على مر العصور الفرعونية مما نلاحظة فى أعمال النقش والتصوير ، وأيضاً فى نحت التماثيل ، فلم يكن الفنان يبدع هذه النقوش ، أو ينحت تلك التماثيل من أجل ان تحقق مغزى عقائدى. ومن هنا نجده يتبع فى تحقيقها تلك التقاليد التى أنجزت ، فى نفس الوقت كل من المقبرة والمعبد فخلقت معهما الفن الذى يؤدى وظيفته فى خدمة العالم الآخر .

وهكذا نرى هذا الفن يجسد الصورة المرئية وليست الصورة التى تنطبع فى الخيال ، وأيضاً نجده الفن الذى يصيغ الصورة التى لاتكترث للأبعاد أو الإنحراف أو تغير الزوايا . (١٢) فأن اختيار الفنان للصورة الأمامية أو للمنظر الجانبى ، فى رسومه للأشخاص ، يتوقف على أهمية اختياره للوضعية التى تبرز وتوضح الهيئة بشكل أفضل . وذلك مايفسر اختياره لصور الأشخاص ، غالباً فى هيئة أمامية للصدر ووضعية جانبية للرأس ، رغم استحالة إدراك مثل هذه الوضعية فى الواقع ، فهذه الوضعية

تظهر أقوى ملامح الشكل ، ولذلك اشتملت الصورة الواحدة على أشياء متعددة ، لايمكن أن ترى حسب المنظور ، ولكن يمكن إدراكها تبعاً لقوة تأثيرها وتميزها . فنرى بعضها يرسم من الجانب والبعض الآخر يظهر من الأمام ، أو حتى من أعلى .

وقد لعب خط الوقوف دوراً هاماً فى فن النقش والتصوير المصرى القديم ، حينما اشتملت الرسوم منذ عصر الأسرات على خط ثابت اكسبها استقرارا ، حتى ان المنظر الواحد قد اشتمل على عدة صفوف متتالية ، وقد شغلت فيه الصورة الرئيسية مجموعة الخطوط التى تصطف فوقها المناظر ، وكأن الشخصية الرئيسية تقوم باستعراضها .

ان جو مصر بسمائها الصافية المضيئة ، التى أنارت على الأفق البعيد مجرى النهر والحقول الشاسعة ، قد هيأ فى نفس المصرى شعورا باللانهائية ، وولد فى وجدانه روحانية ، وعقيدة عن الحياة الآخرة ، وعن دوام الحياة بعد الموت . ولو ان الفن المصرى لم يكن من وحى العقيدة الروحية وحدها ، وانما كان تلبية لمتطلبات النظام الملكي الحاكم ، بقواعده وتقاليده ، فلم يكن الملوك الذين وحدوا شتى القطر المصرى (الدلتا ومصر العليا) ، يعتبرون منذ البداية رؤساء للدولة فحسب وإنما فوق ذلك مخلوقات إلهية ، تنحدر رأسا من الإله حورس . [١٢] لذا لاحظنا تميز فن نحت التماثيل ، فى مصر القديمة ، بصفتى الرصانة ، والهدوء ، بما يتفق مع المعتقدات عن

البعث حيث كان يأمل إنسان ذلك العصر إلى اتصاف حياته فى الدار الآخرة بالهدوء ٠

وهكذا أصبح الفن المصرى شكل من التعبير الصورى لشعب اعتقد فى الخلود واللانهائية ٠ فالمرء يستطيع ان يتكشف الخصائص المشتركة ، فى عمارة المعابد ، وفى نحت التماثيل ورسم الصور ، وصياغة المصنوعات ، تلك التى توحد طابعها وطرازها ، من خلال ارتباطها بفكرة البعث ، والحياة الأبدية فى العالم الآخر ٠ ومن هنا ظهرت هيئة الملوك والآلهة فى مثل هذه الرسوم والنقوش والمنحوتات كبشر يتمتعون بجلال وهيبة ، فلهم قامات البشر وتفوقهم ٠ وقد اجتهد الفنان فى الإيحاء بمظاهر المطلق واللامحدود ، فى مجالات الفن المختلفة ، حينما جعل الأشكال فى أعماله تخضع للمقاييس الهندسية الدقيقة ، بما يزيد من الإيحاء بضخامتها وأيضاً عندما أستخدم الكتل الضخمة من الحجر المصقول فى مجال النحت والنقش ، فلم يضعف من مظهر تلك الكتل الصماء ما ينقش على سطوحها من رسوم بارزة بمستوى خفيف ٠

ولما كان فن النحت فى مصر القديمة قد تبع فن العمارة ، لذلك ظهرت أشكال أوضاعه ونسبه تطابق ، فى الغالب ، نسق التركيب المعمارى ، مما فرض على هذا الفن مظهراً سكونياً ، وهيئات تبسيطية جليلة ، حيث التزم فيها الفنان بالقواعد المقدسة ، اذ كان عليه ان يصور آلهه وملوكا ، فى تلك الهيئة الجليلة والمهيبة ، من أجل أن تسموا على البشر ٠ وقد اكتسبت هذه

النوعية من التماثيل هدوءا ووقارا ، ورغبة فى أن تلقى من الرعية آيات التبجيل حينما استخدم الفنان فى صياغتها قانوناً ، اتبعه على مر العصور ، تحددت معه أوضاع تقليدية ، خاصة بنحت التماثيل الرسمية ، مما طبع أسلوبها بسمات مثالية .

وبمقتضى قانون خط الجبهة كان على الفنان ان ينظر إلى صورة جسم الإنسان فى فنه ، على أساس انه مقسم إلى جزئين متساويين ، ومتماثلين ، على جانبى خط وهمى يبدأ من منتصف الجبهة ، ويمتد حتى مابين الساقين فقد كان للفن ان يقوم بمهمة جنائزية بالدرجة الأولى ، مما جعل هدف الفنان ينحصر فى إعطاء صورة للوجه متشابهة تماما مع النموذج . لقد اعتقد المصرى القديم فى فكرة تولد الحقيقة من الصورة ، كما أعتقد فى أنه من شأن تمثيل الشىء ان يفعل به فعل السحر فيدعوه إلى الحياة مرة ثانية . ومن هنا يمكننا تفسير النزعة الواقعية التى اتصفت بها التماثيل المصرية ، التى نحتت على مر العصور الفرعونية ، حينما استخلص فيها الفنان شخصية الفرد من واقع الشبه . فقد كان التمثال هو سند القرين ، ولابد إذن ان تتجسد فيه « كا » الميت . وإذا ما أراد ان يغادر ظلام القبر ويخرج إلى ضوء النهار ، كان من الضرورى احتمال وقوع أى خطأ ، وبذلك أصبح الشبه فى وجه التمثال ضمانا لا غنى عنه . فصورة الشخص يمكن أن تصبح وسيطا للخلود ، ولذا أخذ الفنان فى اعتباره انتقاء المادة الأكثر صلابة ، والأقدر على البقاء ، ومن هذه الوجهة أستخدم الحجر

فى نحت التماثيل وتشييد المعابد · ويتجلى ذلك حتى فى اختيار الأوضاع التصويرية ، فقد لاحظنا فى معظم النقوش قلة البروز بما يضمن قلة التعرض للكسر ·

نماذج من تطور النقوش الجدارية

تعتبر صلاية نعرمر التى ترجع إلى عهد الأسرة الأولى ، من نماذج النقوش التى جسدت رمزا لقصة كفاح الملك ، من أجل توحيد قطرى مصر مع بدء عصر الأسرات ، وخلدت انتصاره · وقد سجل الفنان فى الوجه الخلفى من الصلاية نقشا للملك ، متوجاً بتاج الوجه القبلى (التاج الأبيض) وهو يهوى بهرواتة على رأس اسير من الشمال يركع على قدميه · ويظهر الملك كشخصية رئيسية فى حجم كبير وهيئة مهيبة ، وقامة ممشوقة ، وذلك رمزاً لمكانته الاجتماعية ، وتعبيراً عن قوة الشباب ، وقد وقف وراء الملك حامل نعاله · وهناك رمز منقوش فوق رأس الأسير ، يمثل قطعة أرض تنبت منها ستة أعواد من نبات البردي ، ويبرز من أحد أطرافها رأس شبيه برأس الأسد ، يمسك زمامها صقر ، وكأنه يهب الوجه البحرى للملك ، أو كأن الملك نفسه ، الذى كان يمثل المعبود الصقر على الأرض ، قد أستولى على هذا القطر ، الذى يرمز له نبات البردى · وفى الجهة الأخرى من الصلاية يصور الملك بتاج الوجه البحرى (التاج الأحمر) ، وهو يستعرض قتلى المعارك ، والأسرى المذبوحين ، وتتقدم مسيرته جماعة حملة الألوية · ويظهر حول التجويف المخصص لسحق الكحل حيوانان خرافيان متقابلان ، برقبتين

طويلتين تشبه الحيات ، يشدان رأسيهما رجلان · ويلى هذا المشهد نقش لثور يهدم بقرنيه سور مدينة منيعة ويطأ بحافرة ذراع أحد الأعداء ، ويقصد بهذا الكناية عن مهاجمة الملك لحصون المدينة وأسرة لأهلها · وهكذا يتأكد لنا ان معظم نقوش الصلاية وصورها ، التى تمثل رمز الإنتصار هى عبارة عن كتابة مصورة ، فى وقت كانت الكتابة الهيروغليفية لاتزال فى بداية تطورها · ويلاحظ ترتيب الأشكال فى الصياغة التشكيلية للصلاية ، فى صفوف تفصلها خطوط ، يقف فوقها الأشخاص والحيوانات ، وقد استند الفنان هنا إلى مبدأ المبالغة فى حجم صور الأشخاص تبعاً لمكانتها الاجتماعية ، كما بدت الشخصيات تتجه نحو اليمين ، وتتقدم ساقها اليسرى خطوة إلى الأمام ، بحيث يظهر القدمان من جانبيهما الأيسر · وعموما نجد أن نقوش صلاية (نعرمر) قد جمعت بين سمات التطور ، الذى سوف يسود فى الفن المصرى فى عهد الأسرات ، من تهذيب للمشاعر الجمالية · أما بعض المظاهر التى بقت من الفن الذى يرجع إلى عصر ماقبل الأسرات فى هذه الصلاية ، فنجد لها أثر فى الغلو فى تمثيل العضلات فى ركبة الملك وساقه ، وفى استكانة صورة الصقر ، فلم يظهر متعالياً شامخاً ، مثل تلك الصور التى ستظهر عليها الهيئات الملكية فيما بعد ، الا أننا لاننكر وحدة الموضوع التى حلت على صياغة الموضوع ، والقدر الوافر من المرونة والبراعة والإتقان ، الذى يتمتع به أسلوب الصياغة ·



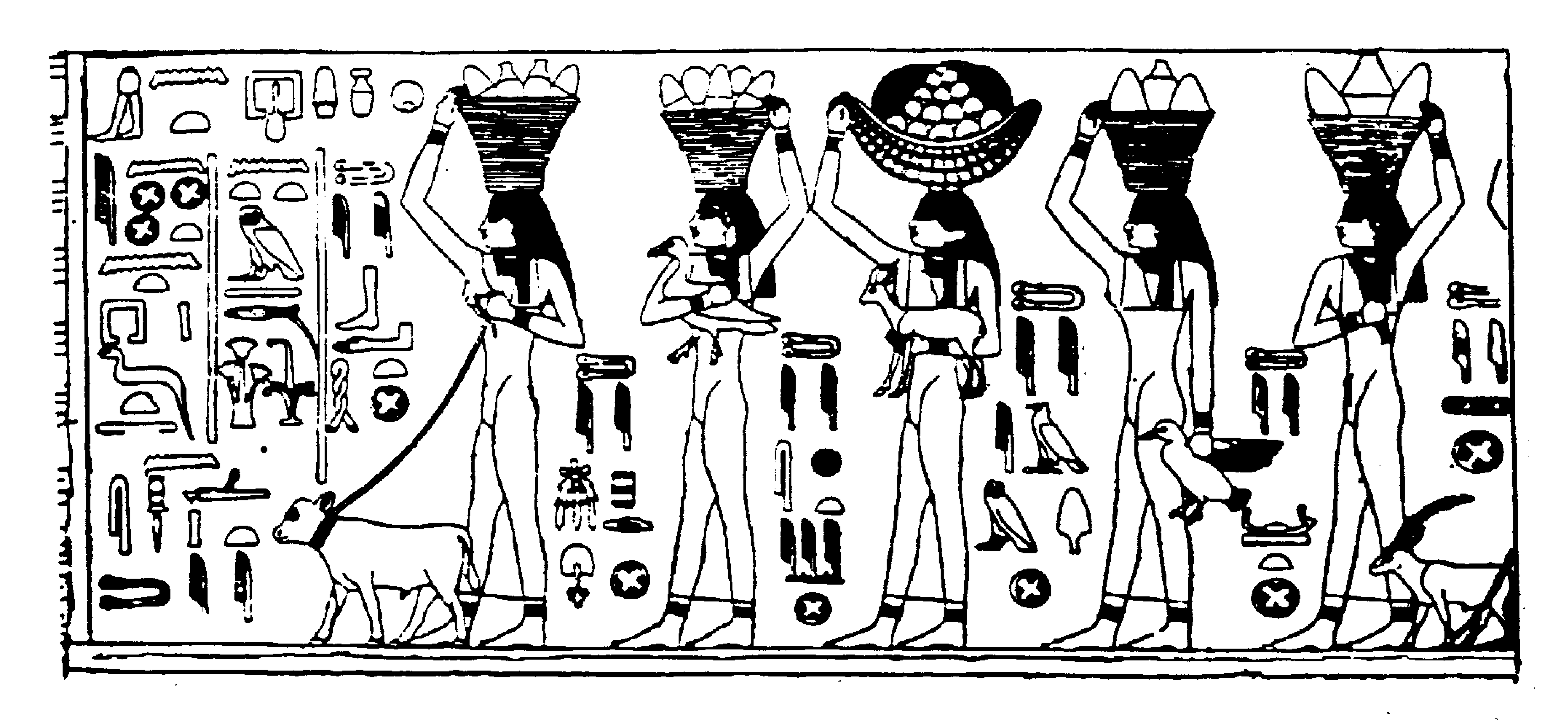
صلاية نعرمر ، الوجه الخلفى ، من الشيست ، الأسرة الاولى ، القوم الأحمر

ويعتبر اللوح الذى يمثل الحجر التذكارى للملك جت (الملك الثعبان) ، ذروة فن النقش فى بداية عصر الأسرات . وقد عثر عليه فى مقبرة الملك بأبيدوس ، وهو نموذج متقن وصورة جليلة كهيئة الحيوان . ومن العناصر التى نقشت فى هذا اللوح الرائع ، إسم الملك ، وقد كتب محفورا أعلى تخطيط يمثل واجهة قصر ، له أبراج عالية ، وبابان مرتفعان ، يشرف من فوقها ، صقر . وقد صاغ الفنان إسم الملك بعلامة ثعبان تشكل من خط يتثنى بإيقاع حيوى ، عوض عن الحدة التى أنعكست فى هندسية المستطيل الكبير المحيط . وقد برز الإطار المقوس حول نقوش اللوح ، حيث تشغل صورة الصقر ، مايقرب من نصف المساحة المنقوشة ، حينما وقف منتصب الرأس ليظهر فى هيئة جليلة وهادئة ، بعينه الحادة ، ومخالبه القوية على مستطيل يوازى جانباه جانبى الإطار الخارجى . ونقشت الخطوط فى بساطة ، فأظهرت المقدرة والرصانة التى عبرت عن قداسة وألوهية الصقر، كإله عظيم مهيب ، يمثل الملك صورته على الأرض . وهكذا تمتعت نقوش اللوح بجمال هادىء متزن يتمثل فى حركة الإطار الخارجى ، وفى حركة الخطوط المقوسة المائلة التى تشكل الصقر والثعبان . وهناك صورة فنية يمكن ملاحظتها فى اللوح ، نشأت عن عنصر المبالغة فى حجوم الأشكال بنسبها الغير مألوفه فى الواقع . فقد صور الصقر فى قياس أكبر من القياس النسبى للثعبان وواجهه القصر معا ، مما ساعد فى التأكيد على مكانة الإله الصقر وقداسته، وأكسب النقوش ذاتها روعة وجمالاً ، حيث تحقق الجمال فى صورة الصقر بتوسطه الجزء الأعلى ، بينما اقترب ذيله من

الحافة اليمنى ، مما حافظ على مركز الثقل فى صورة الطائر ، وعلى تعادل المسطحين من خلفه وأمامه ، فى تناسب بين السطوح المنقوشة والأخرى الخالية ، وبين نسب الأشكال وأوضاعها . ان ذلك العمل يكشف بحق عن قدر كبير من البراعة والرهافة ، التى كان يتمتع بها فنان أوائل عصر الأسرات .

ومن الاحجار التذكارية ايضاً ، والتى كانت تمثل أبواباً وهمية فى مقابر سقارة الملكية (عهد الأسرة الثالثة) ، هناك حجر يصور الملك زوسر يؤدى سباقاً طقسيا ، وهو فى الغالب المسافة التى يقطعها الملك فى مجال يحدد مقدما ، يتسلم تسلماً رمزيا زمام مملكته ، وإنها لصور حقيقية فالأشكال الستة المرسومة ، متماثلة كل التماثل ، وتسجل قسمات وجه له الصفات التى تبرز شخصية ذاتية محددة. (١٤) وفى مقبرة « حسى رع » قد عثر فى إحدى كواتها على نقش بأسلوب واقعى ، على لوحة خشبية ، يصور الملك فى هيئة صارمة ، مبرزا فيه جمالاً رجوليا ، مع بساطة فى التكوين ودقة ووضوح فى التشكيل ، بالإضافة إلى قدر الحيوية التى تمتعت بها طريقة صياغة العناصر الكتابية ، وطريقة توزيع الطيور والحيوانات ويظهر «حسى رع » فى اللوحة بشعر مستعار ، ومعلق فى كتفه أدوات الكتابة الملكية ، وهو جالس إلى مائدة القربان .

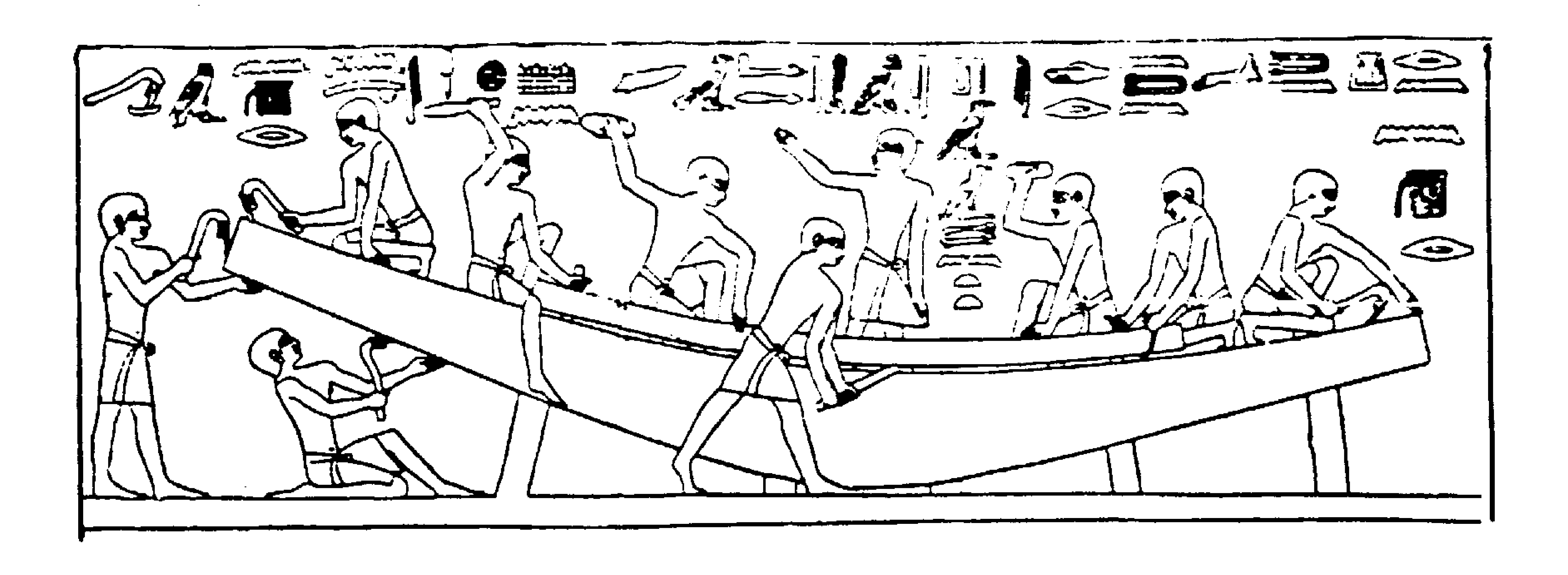
أما النقوش البارزة التى غطت حوائط مزارات المصاتب فى الأسرة الرابعة ، فقد تميز أسلوب صياغتها بالواقعية ، ومثلت مشاهد من الحياة



نقش يصور ممثلى الضياع ، يتقدمن بالقرابين . مقبرة « تى » الأسرة الخامسة . سقارة

نقش يصور ولادة عجل من مقبرة « تى » الأسرة الخامسة . سقارة

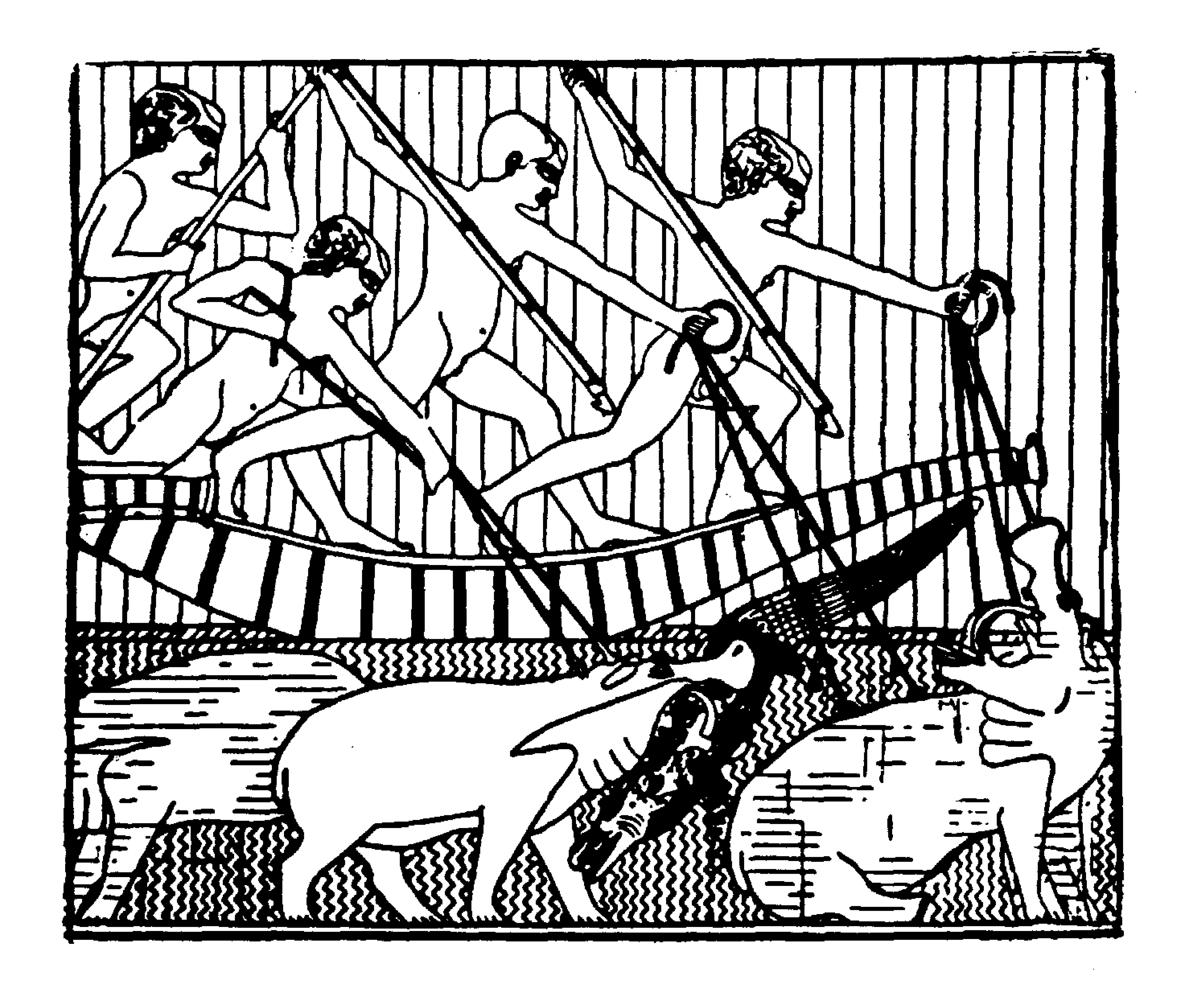
اليومية ، لذا تدفقت فيها التفاصيل البصرية الجذابة ، والرائعة فى تنوع مظاهرها ، مما نلاحظه على الأخص فى صور الحركات التى يؤديها خدم صاحب المقبرة ، وهم يوفرون له مطالبه فى الحياة الآخرة ، أثناء صيده لفرس النهر أو الطيور ، أو فى مباشرته لتربية الحيوانات ، وفى زراعته للحقول وحصادها ، أو أثناء صناعته للنبيذ . وتمثل فى هذه النقوش ممارسة الحرفيين لصناعة السفن ، أو السلال أو تصور فيها مشاهد لعزف الموسيقى، والرقص والألعاب الرياضية .



منظر صناعة السفن . مقبرة « تى » . الأسرة الخامسة . سقارة

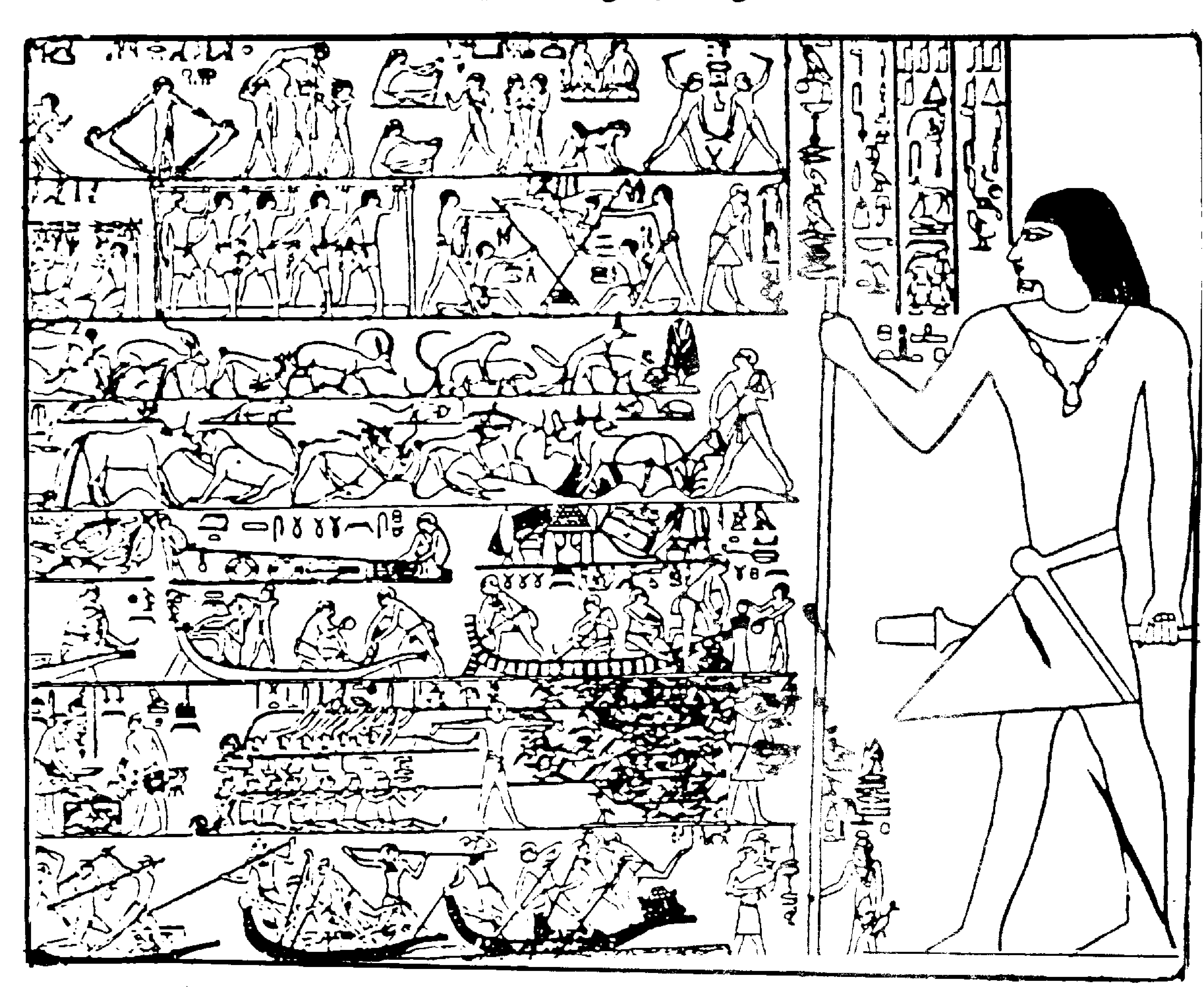
ومن المعتاد أن تفسر مشاهد قتل الفرس النهرى على أنها من المهام الرئيسية الرسمية للملك ، أو هى تمثل قتل (روح الشر التى قد تؤذى المتوفى ، والأمر كذلك فى مشاهد قتل طيور المستنقعات التى ترمز إلى الشياطين . ويتيح الصيد البحرى اصطياد سمك البلطى (اينيت) التى

تسكنها روح الميت بعد بعثها. [١٥] ومن النقوش التى تتعلق بموضوعات الطقوس الجنائزية ، هناك مناظر أخرى مثل إدخال الميت إلى المقبرة ، وحاملات القرابين ، ورحلات الحج فى مراكب إلى المدن المقدسة .



بحارة يطعنون فرس النهر بالحراب ، فأدار رأسه نحوهم فاغراً فاه من شدة الألم

وقد زادت المناظر التى تصور صفوف القربان فى المصاتب ، مثلما هو فى مصتبة بتاح حوتب ، وبذا حل الطابع الدنيوى محل الطابع الجنائزى ، فاكتسبت الموضوعات حركة مرنة وروح مرحة . وهكذا ظهر موضوع النقش الذى وجد فى مقبرة بتاح حوتب بسقارة ، حيث يظهر فيه وهو يشاهد أعمالا مثل اقتلاع البردى وعبور الماشية ، وصيد الحيوانات والطيور وممارسة الألعاب ، وصنع القوارب . وقد جمع بين صفوف هذه المشاهد المختلفة والمتعاقبة صور بتاح حوتب فى براعة فنية .



بتاح حوتب . يشاهد أعمالاً مختلفة

ومن نماذج النقوش الجدارية التى ترجع إلى عصر الدولة الوسطى ، النقش الذى يمثل الملك سيزوستريس الأول ، وهو يهرول هرولته الطقسية فى الإحتفال بعيده . والعمل يقع فى معبد الإله مين فى قفط ، ويرجع إلى الأسرة الثانية عشر ونجد فيه إتقان فى تشكيل الجسم الرشيق المتسق ، بحركته الطليقة ، أما صورة الوجه فتعطى انطباعاً بالنبل . وللملك نقش آخر يمثله وهو يعانق الإله آتوم ، موجود فى إحدى دعائم هيكل سيزوستريس الأول فى الكرنك .

ولقد جمعت النقوش البارزة فى عصر الدولة الحديثة بين النزعتين المثالية والواقعية ، مع ميل نحو التزيين والإتقان ، كما بلغ النقش الملون البارز أعلى مستوى من الجمال والنضارة ومن إتقان للحرفة . وقد فرضت القواعد الدقيقة فى تصور الأشكال ، من أجل المحافظة على وحدة المظهر وانتظامه . وبسبب قلة السمك المسموح به للفنان ، نشأت ضرورة البحث عن ايجاد فروق طفيفة جدا فى المستويات فى النقش . وقد أضافت مفاهيم الجمال فى صياغة الهيئة البشرية عاملاً يعلى من سمو ذلك الفن ، حيث ان اطالة النسب فى رسم الأجسام قد اكسبها أناقة ، كما أن الكشف عن الإتساق والإنسجام فيما بين الأجزاء المختلفة ، اظهر هذه الأجسام فى حركة مرنة ، وفى أوضاع أكثر حرية . وقد اضفى الفنان على مانقش من وجوه تعبيرا وجمالاً ساحراً وأخاذا ، فظهرت الأجسام النسائية بخاصة متمتعة بجمال طاغ ، وخطوط انسيابية نبيلة ، وقد اتسمت بطابع الإغراء والفتنة بملابسها الفاخرة الفضفاضة .

هكذا انبثقت سمات الإزدهار فى النقوش البارزة البديعة فى معبد الدير البحرى ، ففيه يبدو المحاربون وحاملوا القرابين يتحركون فى رشاقة وحرية ، أوفر من ذى قبل . ويتجلى مزيد من الدقة ، والعناية فى رسم تفاصيلهم ، وان لهم احساساً واقعياً ، قوياً وصادقاً . وهناك نقش جدارى بارز ، على صرح معبد الكرنك ، يمثل تحتمس الثالث ، وهو يضرب الشعوب الأجنبية ، يتمتع بالبساطة والجمال ، ويتوازن فى تكوينه . وقد تمكن الفنان من تحقيق أسلوب فى فن النحت الغائر يحفظ حواف الأشكال المنقوشة ، ويحفظ خطوطها الخارجية ، حيث يحيط بخطوط الأجسام هالة تتلألأ تحت الأضواء .

وأبدع أعمال فن النقش البارز ، وأشدها سحرا نجدها فى مقابر طيبة مثل خع - امحات - وخيرو اف ، ورعموسى ، التى بلغت حداً من الكمال ، حيث أصبحت فى مثل هذه الأعمال نظرة العين أشد تعبيرا وأبلغ فتنة ، وقد برز الجفن العلوى فى صور هذه العيون فوق الجفن السفلى .

ويبدو أن سمة حب الطبيعة كانت هى أهم مايميز طابع الفن فى عصر العمارنة (عهد اخناتون) ، لذا أدرك فن العمارنة واقعية وصلت إلى حد الغلو فى التشوهات بقصد . وقد إتبع الأسلوب الواقعى ، الأقرب إلى الحقيقة ، فى تصوير مشهد الصيد فى مقبرة منا Menna ، فى عهد تحتمس الرابع ، حيث ظهرت الأصابع الخمس فى القدم مرسومة من الجانب بشكل مناسب ، كما تبدو رأس الحصان فى النحت البارز الموجود حالياً فى



نقش من مقبرة « تى » في سقارة ، الأسرة الخامسة

متحف برلين ، تتمتع بحياة نابضة جامحة ٠ أما النقش الذى يمثل عازف القيثارة الأعمى فيعكس التجسيد الحقيقى لمظهر الأسى فى تعبير الوجه المتألم ٠

وقد طبعت النقوش فى مقبرة سيتى الأول فى طيبة ، بسمة النقاء والجمال فى الخطوط ، والبساطة والتوازن فى التكوين ٠ ولستى الأول نقش فى مقبرة ابيدوس ، يمثله وهو يقدم إلهة الحقيقة ماعت لأوزيريس ٠ أما النقوش التى مثلت رمسيس الثالث فى معبد هابو ، فتعد تطورا للواقعية المعبرة ، وخاصة ماينعكس فى مشهد احتضار الثيران ، وقد أصيبت بالرماح٠ وفى منظر المعركة البحرية التى شنها لصد إغارات شعوب البحر المتوسط على مصر من الشمال ، قد ظهر الأسرى أمام الملك وتحت قدميه من شعوب قبرص وكريت ٠

تقديس الحياة فى عمارة المقبرة والمعبد

بدأ تطور العمارة فى تاريخ مصر ، فى عهد الأسرات ، منذ أن شيد إيمحوتب ، مهندس الملك زوسر (الأسرة الثالثة) على هضبة سقارة ، هرماً مكوناً من عدد من المصاتب ، التى يعلو بعضها البعض ٠ وقد أراد إيمحوتب أن يجعل هذا الصرح منظوراً على بعد ، لذا بنى فوق البئر الجنائزى والأقبية ثلاث مصاطب تبعها بمصتبتين، حتى أنشأ هرماً مكونا من ست درجات ٠ وضم إيمحوتب للهرم ، ولأول مرة معبد جنائزى ، وأقيم فى المنطقة ملحقات يقصد منها تهيئة المكان ، الذى يعتقد فرعون أنه سوف يواصل فيه حياته الملكية فى العالم الآخر ٠ وقد شيد أمام مدخل المعبد رواق من الأعمدة التى أتخذت شكل حزم نباتية ، والصقت بالواجهة الشمالية للهرم حجرة ضمت تمثالا للملك زوسر ٠

أما الهرم بشكله النهائى ، فنرى نموذجاً له فى الأهرامات التى انشئت على هضبة الجيزة ، لخوفو وخفرع ومنكاورع ، فى غضون عهد الأسرة الرابعة ، وأكبر هذه الأهرامات ، التى تعد بيوتا للخلود ، وهو هرم خوفو ، يعتبر إحدى عجائب الدنيا السبع ٠ وفى هذا الهرم غرفة الدفن قد بنيت فى جوف المبنى بدلاً من تحت أرض الهرم ٠ وللوصول لحجرة الدفن ينبغى السير فى عدد من الدهاليز المتعاقبة صاعدة ومنحدرة ٠ ومن المرجح ان مثل هذه الأهرامات قد شيدت أولا ببناء طبقات من البناء ، على شكل المدرج حتى يصل إلى قمته ، ثم يكسى البناء ابتداء من قمته بكتل الحجر

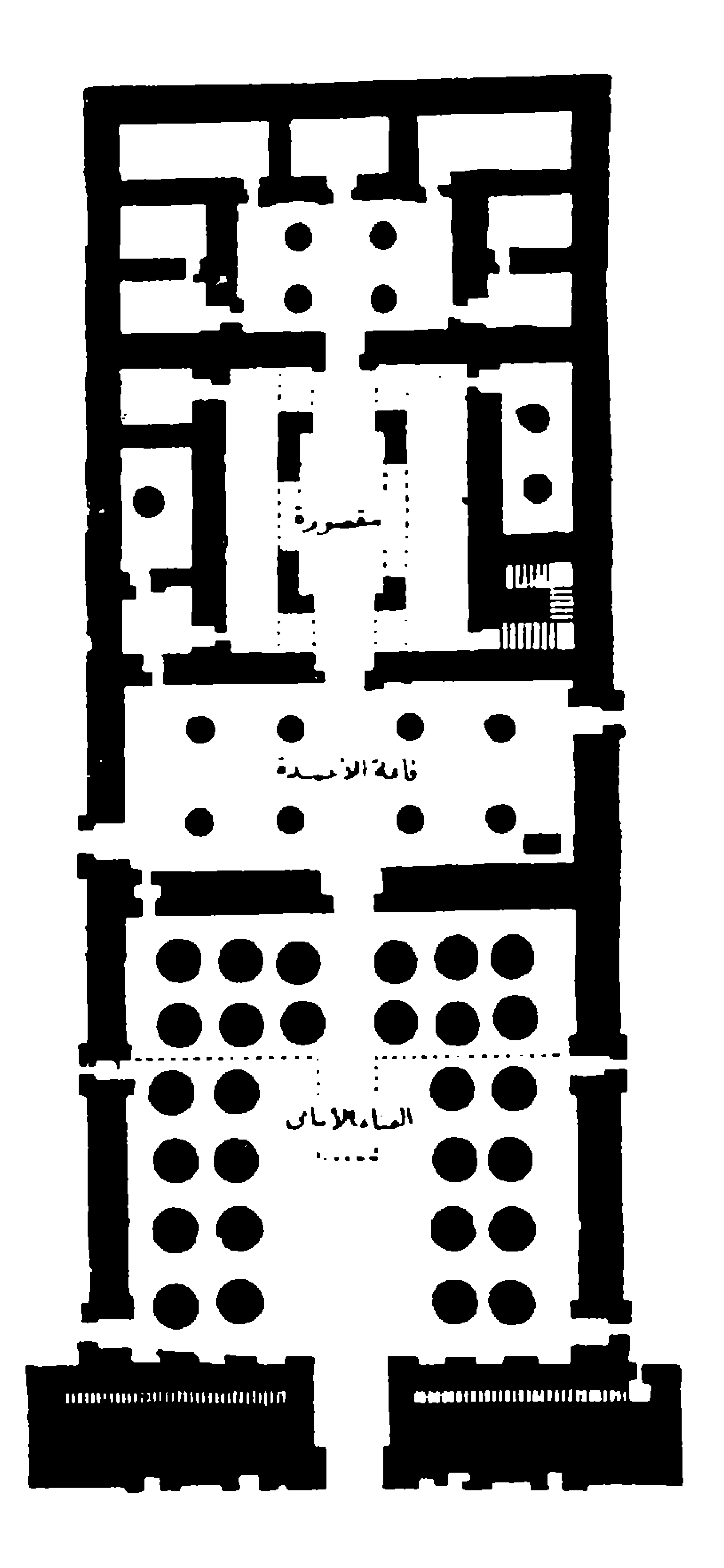
الجيرى أو الجرانيت إلى قاعدته . وقد كانت الأهرامات تمثل جزءا من مجموعة معمارية، عبارة عن معبد جنائزى ملتصق بأحد جدران الهرم من الخارج ، ورواقاً يتبعه ممر مسقوف تضيئه فتحات طويلة ، وينتهى إلى المعبد الجنائزى الذى تقام فيه مراسم الدفن . وكان هذا المعبد يشتمل على خمسة تماثيل داخل تجاويف فى الحائط ، وهيكل به باب وهمى ، يعتقد أن الميت بإمكانه ان يتصل بالأحياء عندما يتاح له الخروج منه إلى خارج القبر . وأمام ذلك الباب تقع المائدة المخصصة لوضع القرابين والأطعمة التى يضعها الكهنة وتقدم للميت.

ومن عناصر العمارة الأساسية الأعمدة التى تعد أقدم نماذجها فى مجموعة زوسر الجنائزية ، وقد عثر عليها مندمجة مع الحائط ، ولها شكل الحزم النباتية ، ومخططة بقنوات رأسية . أما أعمدة سقارة فقد زينت تيجانها من الأزهار الضخمة والبسيطة المظهر . وقد ظلت هيئة الأعمدة هكذا حتى الأسرة الخامسة ، فابتداء من هذه الأسرة غطت النقوش البارزة سطوح الأعمدة .

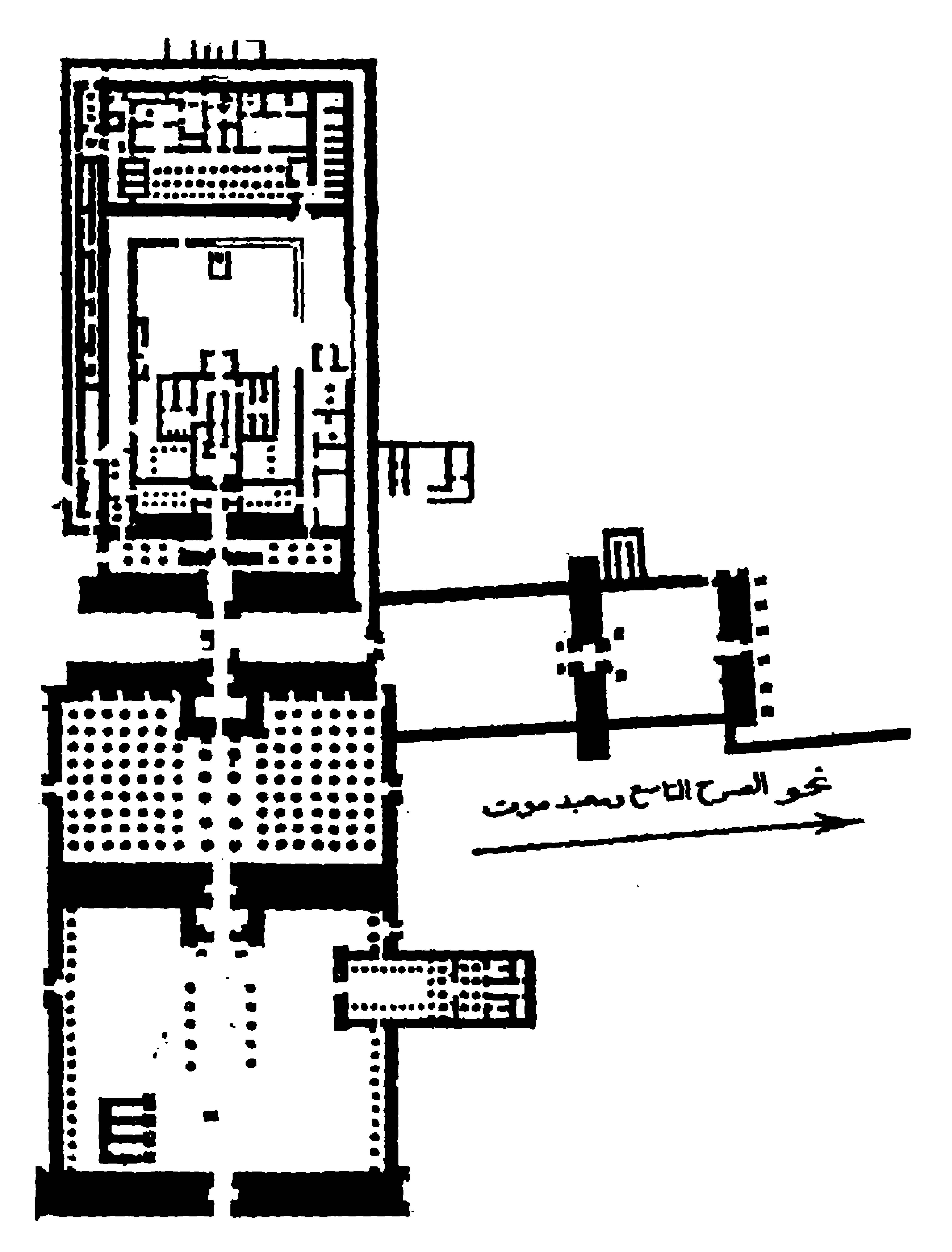
أما مجموعة المبانى المشيدة فى منطقة الكرنك ، التى تشكل معاً معبداً بدا تشيده فى عصر الدولة الوسطى ، متمتع بمظهر فاخر وعظيم . وقد سعى ملوك عصر الدولة الحديثة من أجل توسيعه ضمن المعابد التى شيدت من قبل وأضافوا أجزاء جديدة إليه .

ويضم المعبد فى هيئته النموذجية ثلاث أجزاء رئيسية ، مثلما هو حادث فى المعبد الذى شيده رمسيس الثانى للإله خونسو، فى ساحة الكرنك فى طيبة (معبد الاله آمون) . ويبدأ هيكل معبد خونسو بطريق يصل إلى مدخل ، تحف به تماثيل ابو الهول ، ولها رؤوس الحيوان الإلهى المقدس ، تنتهى بمسلتين من الجرانيت ، تقع البوابة بينهما ، حيث التماثيل الجالسة الضخمة توضع أمامها ، وهى تمثل الفرعون صاحب المعبد . ويحف بجانبى البوابة برجان كبيران يرتفعان عن الباب ، وتزين الحوائط الخارجية بنقوش بارزة تصور انتصارات الملك على أعدائه ، أما عن التجاويف الرأسية فى واجهة الأبراج فكانت تخصص لتثبيت الصوارى بالأعلام وتنتهى البوابة بفناء يحيط جوانبه رواق بصف أو صفين من الأعمدة ، يسمح لعامة الشعب بدخوله ، وقد نقش على حوائط سورة مشاهد إلاهية وملكية ، واحتوى المعبد على تماثيل ملكية . وبصعود عدة درجات سلم ينتقل الداخل من الفناء إلى بهو الأعمدة بصحنه ، الذى يحف به صحنان أوسع وأقل ارتفاعا منه .

وتحتوى الصحون الثلاثة على أعمدة من الطراز البردى ، والتى تتفتح أزهار تيجانها ، وينفذ الضوء الهادىء إلى بهو الأعمدة من خلال فتحات شبكية من الحجر على الصحن المتوسط . وكان مصرحاً فقط للكهنة ولرجال البلاط بدخول هذا البهو حيث كان معدا لمقابلات الإله فى أيام الأعياد . لذا نقشت الأجزاء السفلية من الحوائط بصور آلهات الأرض ، أما السقف فى الصحون الجانبية فكان مرصعاً بالنجوم على أرضية زرقاء . ويزين سقف الصحن المتوسط صور النسور التى تبسط أجنحتها . وكانت تماثيل الملك توضع



تخطيط معبد خنسو بالكرنك



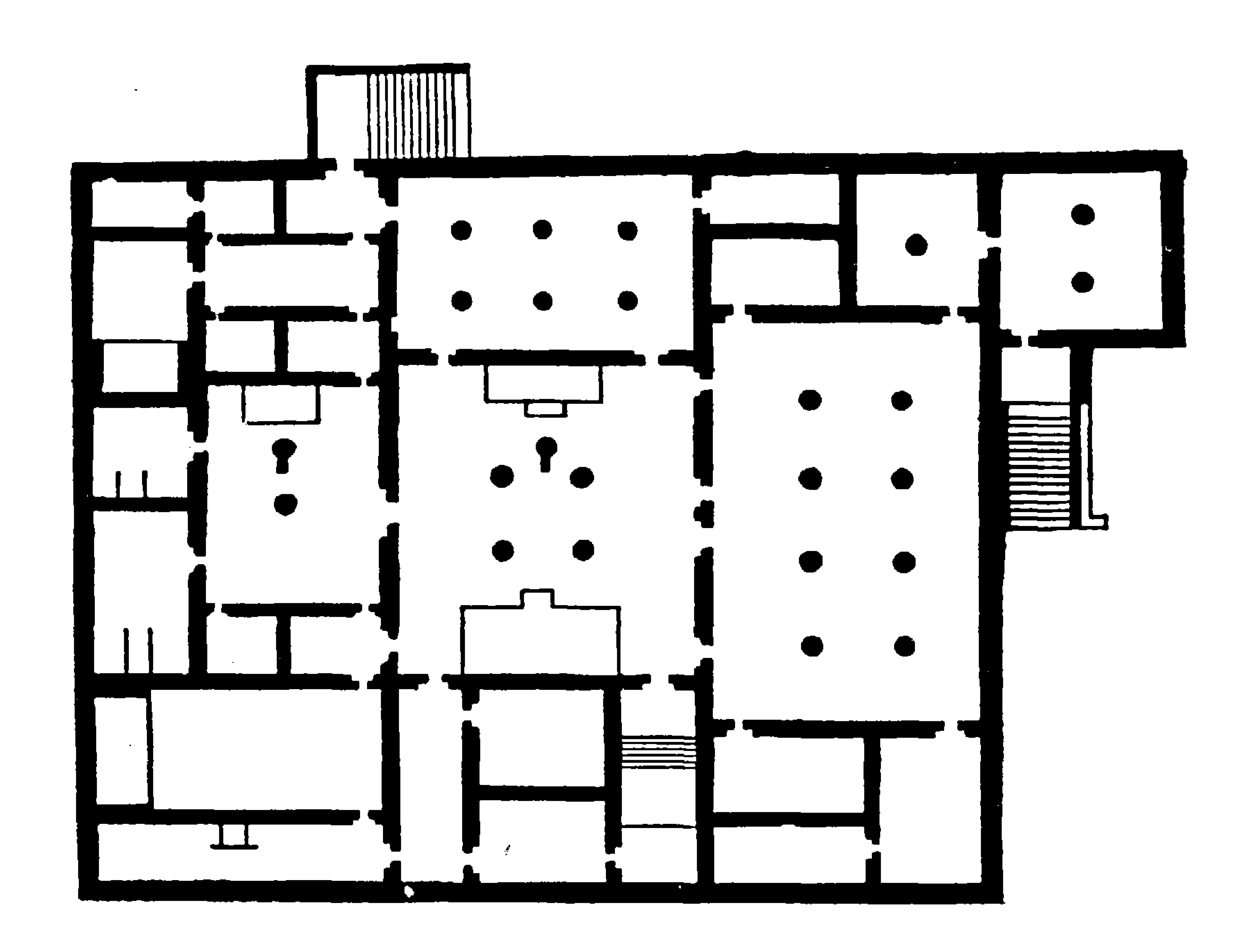
تخطيط لمعبد الكرنك

قرب الجدران تمثله وهو يتعبد ، كما توضع تماثيل الإله وكأنها تحرس الإله الأكبر .

ويعتبر بهو معبد الكرنك الذى شيده سيتى الأول ، وأضاف إليه رمسيس الثانى ، نموذجاً رائعاً ، وقد نقشت حوائطه واسطح أعمدته بمجموعة جذابة من النقوش ، وأشتمل على مائة وأربعة وثلاثون عمودا ، يبلغ ارتفاع بعضها عشرون من الأمتار ، وقطرها حوالى ثلاثة ونصف من الأمتار . ويمتد بهو الأعمدة لينتهى إلى حجرة أو حجرتين ، تنتهى بالمعبد المفتوح والذى تضم حجراته مركب الإله . ويلى ذلك جزء مغلق يشمل منازل الإله ، وفيها قدس الأقداس ، الذى يوضع فيه التمثال الإلهى ، وقد أحاطت به حجرات تخزين الأدوات المقدسة وكنوز الإله . وكان الضوء الخافت فى بهو الأعمدة يتبعه ظلام الحجرات ، حتى إذا ما وصل الداخل إلى مكان الإله تفاقم طابع الغموض والأسرار . ومعظم المعابد تشتمل على بحيرة مقدسة تمثل فيها طقوس سرية ، وعلى حدائق وبيوت للكهنة وحوانيت للصناع .

أما نماذج المعابد الشمسية التى شيدت فى عهد اخناتون فقد عثر على أطلال معبدين منها فى تل العمارنة ، وهما مكشوفان . فلزاماً فى اعتقادهم ان تنفذ الشمس إلى كل مكان – لذا صممت الأبواب بحيث تعلوها عتبات مفتوحة تسمح بنفاذ ضوء الشمس . وقد تكون مبنى المعبد الأتونى من أفنية يفصلها عن بعضها بوابات يحيط بكل منها من الجانبين

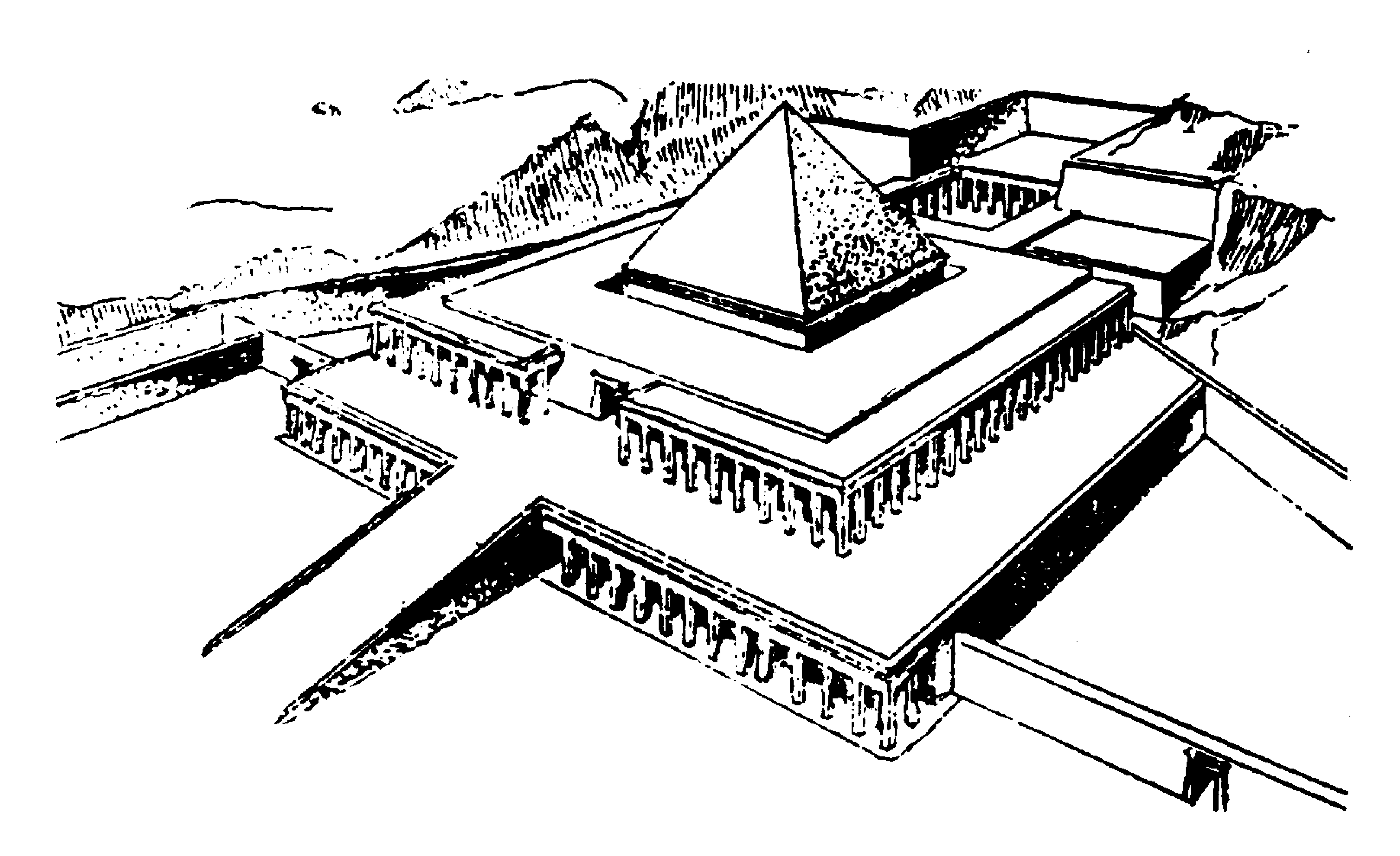
ممشى متوسط ، وسقوفا من موائد كثيرة للقرابين ، ويتوسط الفناءان الأخيران مذبح يحف به حجرات مكشوفة.



تخطيط لنمط المنازل بتل العمارنة

ويعد معبد الدير البحرى الذى شيدته الملكة حتشبسوت من أروع أعمال العمارة المصرية القديمة ، بتصميمه المتقن ومداخله المنتظمة ، وقد استغل

فى تشـييده الموقـع الذى أكسب مظهـره إتسـاقـاً وجلالا ٠ ويتكون المبنـى من ثلاثة سطوح تعلو بعضـهـا البـعض ، ويـحـاط كل منـهـا بـأروقـة ذات دعـائم ، ويوصل كل سطح بـالآخـر منـحـدرات ٠ وقـد زينت الحـوائط الـداخليـة بنقـوش بـارزة تمثل مشـاهد الزواج الإلهى ، والولادة الإلهية لحتشبسوت حقوق الهيه، بالإضـافـة إلى صفـتهـا الملكية ، نسـبـة إلى حمل أمـهـا فـيـهـا من الإله آمـون ، وعلى الحـوائط الداخليـة أيضـا صـور منقـوشـة تمثل الحـملة المشـهـورة إلى بلاد بونت ٠ وعلى السـطح العلوى شـيـد المعـبـد الرئيـسـى الذى يـتـقـدمـه رواق به صـفـان من الأعـمـدة ، وثمـة هيـاكل أخـرى من جنوب المعـبد وشـمـالـه ، لعـبـادة حـاتور وأنوبيس ، أمـا قـدس الأقداس فـهـو مـحـفورا فـى الصـخـر على الإمتـداد المباشر للمنحدرات الموصلة بين السطوح الثلاثة ٠



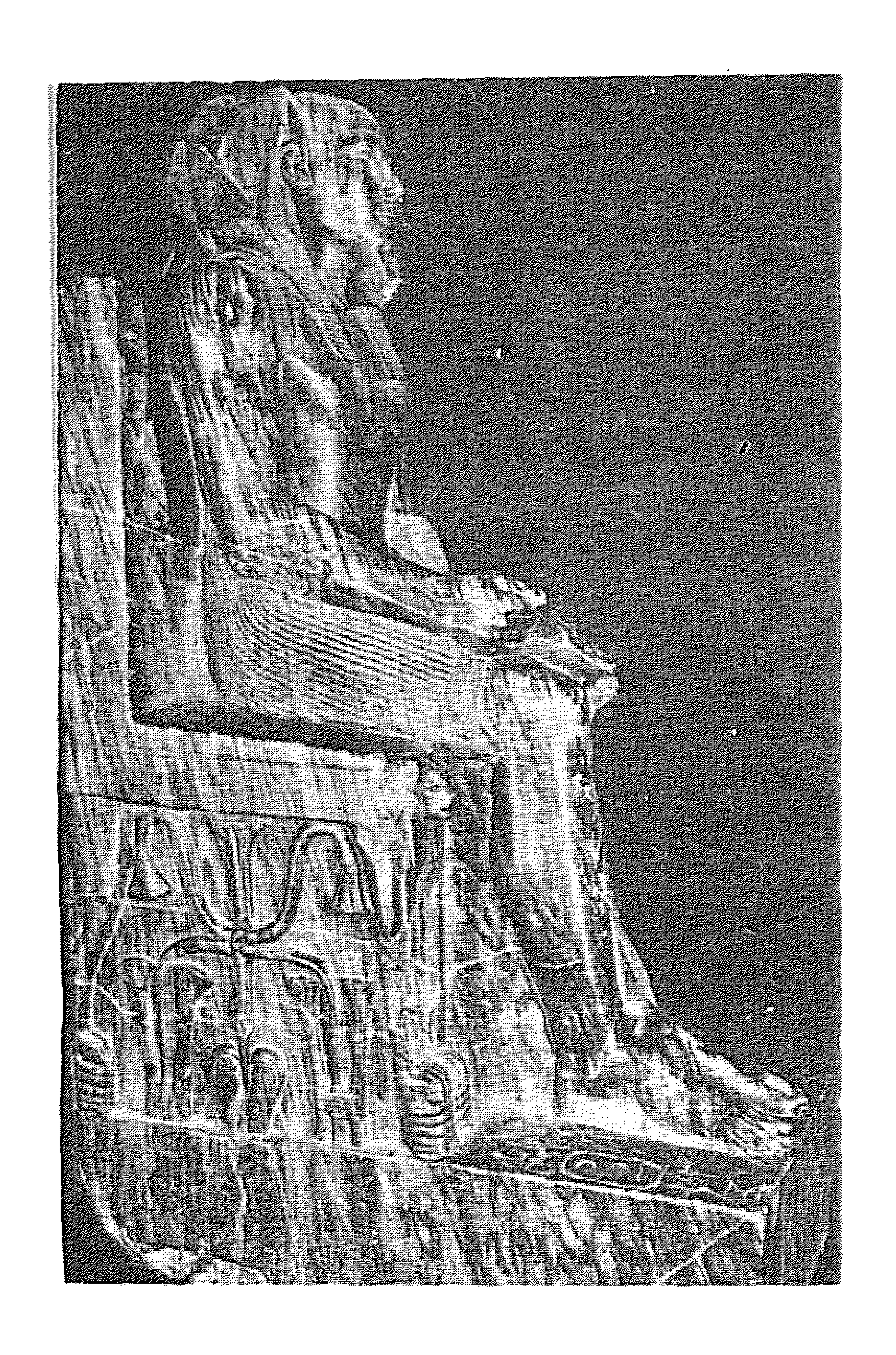
تخطيط لمعبد الدير البحرى فى صورته الأولى

أما عن المقابر فى الدولة الحديثة فإنها قد حفرت فى صخور الجبل ، فى البر الغربى من نهر النيل ، فى منطقة طيبة ، وتعرف بوادى الملوك . وتشتمل المقبرة فى الغالب على سلسلة من القاعات ، والدهاليز المنحدرة ، والسلالم التى تنتهى إلى الحجرة المخصصة لضم التابوت ، وقد زينت حوائطها ودعائمها بالنقوش والصور الملونة .

التماثيل تجسد الحياة الأبدية

من أقدم التماثيل الصغيرة التى ترجع إلى بداية عهد الأسرات الفرعونية الأولى ، تمثال عارى لمحظية صغيرة الحجم تتمتع بقوام رشيق ، وتفيض بجمال أنثوى . وهناك تماثيل من عهد الأسرة الأولى ، مصنوعة من خامات مختلفة لحيوانات . كتمثال قرد الإله تحوت من المرمر (بمتحف برلين) وتماثيل الأسود الفخارية (بمتحف أكسفورد) ، وأيضاً تمثال فرس النهر المصنوع من المرمر والمحفوظ فى متحف كوبنهاجن .

وقد أظهر فن نحت التماثيل تطوراً ، بفضل إيمان المصريين العميق بخلود الروح ، وهذا الإيمان قد نشأ عنه وضع تمثال فى قبر الميت يحمل جميع ملامحه . [١٦] أما أبدع التماثيل التى نحتت فى أوائل عهد الأسرات فهو تمثال الملك زوسر بهيئته الرصينة المهيمنة ، ففيه طابع تخليدى يتمثل فى وضعية الملك على عرشه . ومن الملاحظ تميز التماثيل فى الدولة القديمة



تمثال خفرع ، مصر الدولة القديمة ، حجر الديوريت

بالنزعة الواقعية ، فرغم خضوع تمثال الملك خفرع ، المصنوع من الديوريت ، والمحفوظ فى المتحف المصرى لقانون خط الجبهة ، إلا أن تميز الشخصية المصورة فى التمثال بالنشاط والحيوية ، قد وصل بهذا الفن إلى أوج عظمته وقوته فى عهد الدولة القديمة . اننا نشهد فى هذا التمثال فرعون ، وقد اعتلى عرشه فى عظمة وجلال ملقياً نظرة هادئة ، تليق بملك يعتبر نفسه إلها . ولقد نقش على جانبى الكرسى حلية ترمز إلى اتحاد القطرين ، وطوقتا رأس خفرع من الخلف جناحا صقر الإله حورس رمزاً إلى حمايته . ويعد هذا التمثال الذى يتميز بالواقعية وبالجاذبية ، من نوعية التماثيل التى نحتت لتؤدى وظيفة البديل لرأس المومياء ، اذا ما تحللت . وقد تميزت خطوط التمثال بالقوة والمرونة والحيوية ، وهى تكشف عن حس مرهف ، ودراية بأصول التشريح ، مما تمتع به الفنان فى تلك الفترة . ان الهيبة التى أظهرتها قسمات شخصية خفرع فى التمثال قد أكسبته هيئة ملكية ، ورغم صلابة حجر الديوريت الذى صنع منه التمثال ، فقد أبرز الفنان فيه قوة بأس الملك وذكاءه .

أما التمثالان رع حوتب وزوجته الأميرة نفرت ، اللذان عثر عليهما فى حجرة الدفن بإحدى المصاتب المحيطة بهرم ميدوم ، فإنهما يفيضان حيوية ، حيث أنهما ملونان بأسلوب واقعى . فتمثال الرجل خصص له لون المغرة الحمراء ، ولون تمثال المرأة بلون المغرة الصفراء ، كما رصعت العيون بحجر الكوارتز شبه الشفاف ، وبالبلور الصخرى للقرنية ، أما الحدقة فكانت

عبارة عن تجويف فى الوجه الخلفى من القرنية ليملأ بمادة سوداء ٠ وقد طوقت كتلة العين بإطار برونزى ، وتمثل وحدتا التمثالان معا ثنائياً فى وحدة، بألوانهما التى تنبض بالحياة ، وببياض عيونهما البللورى وسواد حدقتها الأبنوسى ٠

وبالرغم من أن الخشب لم يكن خامة طيعة فى يد النحات ، مثل الحجر، فإن تمثال كاعبر ، المعروف بإسم شيخ البلد والمحفوظ فى المتحف المصرى بالقاهرة ، والذى يمثل شخصية أحد موظفى منف فى عهد الأسرة الخامسة (٢٥٧٠ – ٢٤٢٠ ق ٠ م) ، قد استعمل فى صناعته الخشب ، بنفس المقدرة والمهارة المتقنة التى لوحظت فى التماثيل الحجرية ٠ وتعبر ملامح الوجه فى التمثال عن البساطة والإنسانية الجذابة التى تخفى وراءها، شخصية قوية ، مذهوة فى اعتزاز ، وهو يمسك فى يده بعصاه ، رمزاً لسيطرته على عماله ، لذا فهو يعد نموذجا للواقعية وللإحساس العميق برشاقة الأشكال وجمالها ٠ وقد عثر فى مقبرة كاعبر على تمثال آخر مصنوع من الخشب لإمرأة ، يتميز بانتظام تقاطيع الوجه فيه ، ويتمتع برشاقة وحيوية فى نسبه ، وجمال خطوطه ومرونتها ، بما ينم عن إحساس الفنان المرهف ٠

ولقد جسدت تماثيل الأشخاص ، فى عصر الأسرة الخامسة حركة أصحابها ، وهم يقومون بأداء أعمال معينة تتعلق بوظيفتهم ٠ ومن هذه النوعية تمثال الكاتب الجالس القرفصاء المحفوظ فى متحف اللوفر ، الذى



التمثالان رع حتب وزوجته نفرت ، مصر الدولة القديمة

يبدو وهو جالس منتصب القامة منتبها ، ومنهمكا فيما وكل إليه من مهام ، وعيناه تتطلعان بنظرة ثابتة ٠ وقد استخدم البللور الصخرى فى صياغة العينين ، اضافة إلى الأبنوس فى إطار من النحاس ، مما أكسبهما قوة فى التعبير ، أما اليد فإنها قد أظهرت وهى متهيئة للإمساك بالقلم حركة الإستعداد للكتابة بشكل حيوى ، رغم الخشونة التى بدت فى الجزء السفلى من الساقين فيما بين الركبتين ومفاصل القدمين ٠

ومن التماثيل المعدنية تمثال الملك بيوبى الأول ، المحفوظ بالمتحف المصرى ، والمصنوع من صفائح النحاس المطروق ، والمثبت على جسم منحوت فى الخشب ، وهذا التمثال يكشف عن مقدرة الفنان فى التقاط تفاصيل الواقع ، مع ما اتسم به من حيوية فى التعبير ، وإتقان فى الصنعة برشاقة قوامه وجمال وجهه ، وبريق عينيه ٠

وقد أزداد استخدام النماذج المصنوعة من الحجر الجيرى خلال فترة عصر الدولة الوسطى ، اضافة إلى نوعية من الخشب المغطى بالمصيص الملون ، والتى تميزت بفيض من الحيوية ، ومثلت مشاهد من الحياة اليومية المعتادة، مثل تلك التى ظهرت مرسومة فى الصور والنقوش الجدارية ٠ وقد أنتجت من هذه التماثيل كميات كبيرة ، حيث كانت توضع بجوار التابوت فى المقبرة ، ضمن الأثاث الجنائزى ٠

ومع حلول عـهـد الأسـرة الحـادية عشـرة ، اخـتـفت من بين أعـمـال فن النحت ، تلك التمـاثيل الملكية الضـخـمـة التى تبدو سائرة للأمـام ، فى زهو ، وهى تعبر عن صـحة صـاحبـها ، وقد استبدلت بها أعمال تعبر عن شخصية مـفتقدة للثقة ، بل اختفى الجسم الرياضى شبه العارى ، وأختفت معه البـهـجـة الإلهـيـة ، التى مـيـزت تماثيل الدولة القـديمة · وبدت تماثيل الدولة الوسطى ، عـبارة عن كتل مكعبة تعبـر عن السكون المتـأمل · وهكذا لم يعد الأسلوب الطبيعى المثالى ، وكذا تمثيل السمات الملكية أو الإلهية ، يتناسب مع غاية التعبير عن الحالة النفسية ·

ويعـتبـر التـمـثـال الخـشبى ، المطلى بالمصـيص الملون الذى يعـرف بـ «حـاملة القربان » ، عمـلاً رائعـاً يتميز بالطبيعية والمرونة · لقد عثر على هذا النموذج فى مقبرة مكت رع ، ويرجع إلى عهد أواخر الأسرة الحـادية عشر · أما فى دهشور فقد عثر على تمثال من الخشب الملون للملك حور ، من أواخر الأسرة الثانية عشرة ، وهو يمثله وقد امتدت فوق رأسه ذراعان رمزا لـ الكا (القرين) ·

وقد تميز أسلوب نحت التمـاثيل فى الدولة الوسطى بالواقـعية المعبـرة عن تقلب الأقـدار ، وخـاصـة فى عـهـد الأسـرة الثـانيـة عـشـرة ، وقت ظروف نشـوب الصـرا ع والقـتـال الذى أسـتـمـر لعدة قـرون ·· وذلك مـا نلاحـظه فى الرأس الجـميل للملك سنوسرت الثـالث ، الذى عثـر عليـه فى مـعـبـد الكرنك ، ففيه لمسة من الحزن ، ومـلامح تعبر عن الألم ، حيث لم تعد تماثيل الملوك منذ

ذلك العصر ، تنطق بالبهجة الإلهية ، وانما بدت تظهر هيئة هؤلاء الملوك وقد علت وجوهم علامات الإرهاق وثقل أعباء المسئولية ٠

وتتمثل ظاهرة التجريد فى مجال نحت التماثيل فى نوعية من التماثيل التى وجدت فى الدير البحرى لسنوسرت ، حيث صورته وهو مكتمل الرجولة مرة ، وأخرى متقدم فى العمر ، اذ لم يجروء أحداً فى عصر الدولة القديمة أن يصور ملكا فى مرحلة من العمر خلاف المرحلة التى يتمتع فيها بكامل قواه ، لانه يعتبر فى أثناء حياته إلها لاتحل به الشيخوخة ٠ ففى ذلك العصر كانت قد تغيرت المفاهيم عن العالم الآخر ، فضلاً عن افتقاد فرعون نفسه لإمتيازه، وكاد يصبح آدمى عادى ليس له أى قداسة ٠ وقد استبدلت بذلك تماثيل الخدم التى كانت تنحت فى الحجر والخشب ، ابان عهد الدولة القديمة ، والمصنوعة من أجل خدمة المتوفى فى حياته الأخرى ، بنماذج مثل التى عثر عليها فى مقبرة النبيل مكت – رع ، ومنها نموذج لضيعة ، تضم دارا ومصانع وقوارب وخدم يؤدون واجباتهم ٠

لقد أثر الترف الذى حدث فى مصر فى عهد الفتوحات فى الدولة الحديثة ، فانعكس على فن نحت التماثيل ، كما عملت الثورة العقائدية التى قام بها اخناتون (امنحتب الرابع) على تنمية الفكر ، وتقوية المشاعر الذاتية العميقة من خلال أعمال الفن ، هكذا اكتسب فن النحت نضارة وأناقة جذابة ومرونة فى الخطوط ، اضافة إلى سمات القوة والصلابة التى تميز بها فى عهد الدولتين القديمة ، والوسطى ٠ لقد غدا أسلوب فن النحت بقوالبه

التشكيلية الجميلة أشد تعبيراً وأكثر تحرراً ، بقدر ماتسمح به مقتضيات الطقوس الدينية والتقاليد الملكية ٠ أما تمثال الملكة حتشبسوت ، الذى عثر عليه فى معبدها بالدير البحرى (ومحفوظ الأن فى متحف متروبوليتان) ، فيعد رائعة فنية ، مفعمة بالجمال والأناقة ، وفى قسمات الوجه نلاحظ دقة وتعبيراً عن الإرادة ٠

وكان الإزدهار الفنى العظيم ، لعصر الدولة الحديثة ، قد بدأ منذ عهد امنحتب الثالث ، فله وجه منحوت يتمتع بتشكيل قوى ومحكم ، وصياغته تدل على مهارة فنية فائقة ، وقد انعكست فيه الصفات المميزة لتماثيل العظماء ، بينما ارتسمت على شفتيه بسمة شاردة ٠ أما حركة اخناتون فقد تركت آثارها على فن نحت التماثيل الملكية والدينية ، حيث قامت محاولات للتخلص من القواعد الفنية القديمة ، من أجل تحقيق الحرية والمرونة ٠ لذا تبنى الفنانون أسلوباً واقعياً ، فخرجت تماثيل الدولة الحديثة تجمع إلى الصفات الراسخة القديمة ، صفات جديدة ، هى الرشاقة والسحر ومرونة الخطوط ، والحس الجمالى فى التشكيل ، والإهتمام بالتعبير عن الإنفعالات الداخلية ، فإذا هى تفوق تماثيل العهود الأخرى فى قدرتها على التعبير ، وفى حيويتها وتحررها ، ضمن اطار الطابع الرسمى ، بما يفرضه من تقاليد كهنوتية صارمة ٠ ويعد تمثال اخناتون فى الكرنك بضخامته نموذجاً لنوعية التماثيل التى تتميز بالمبالغة ، فى ابراز الصفات التشريحية للشخصيات ، وقد عمد الفنان فى هذا التمثال الى ابراز بطن اخناتون منتفخة ، وأطرافه هزيلة ،



رأس أخناتون ، أحد التماثيل الأوزيرية التى أقامها فى طيبة وفيه العيون مائلة ونصف مفتوحة

غيـر أن قسـمـات وجـهـه بدت مـعـبـرة ، بفـمـه الممـتلىء وعـينيـه اللوزيتين وبنظرتيـهما الحالمتين . وفى تمثال آخر للملك يشاهد وهو يضم بيده ابنته فوق ركبتيـه برفق ، وهنا تجلت فى التمثال عذوبة ورقة ، مع أناقة الأسلوب الواقعى .

ولما كانت العقيدة الجديدة لإخناتون تعتمد أساسا على التحرر من قيد التقاليد الملكيـة القديمة ، وقد سمحت بالتعبير عن العواطف الشخصية بصراحة ووضوح ، لذا جاءت تماثيله نماذج تتسم بغاية الطبيعية ، وخاصة تمثاله الذى يقبل فيه إحدى بناته .وهكذا عندما دفع اخناتون الفنانين إلى حب الطبيعة ، والإحساس بجمالها ، ظهرت فى أعمالهم سمات التعبير الدقيق ، والإنطباعات الحسية ، ذلك ما جعل تمثال الملكة نفرتيتى (زوجته) نموذجا فنياً للجمال الفاتن الحزين ، بما تجلى فيه من رقة فى الوجه وف الأنف الدقيق ، كما أن في تشكيله بساطة وسلاسة ، وفى تعبيره مع اللطف والذكاء . لقد درس الفنان فى عهد العمارنة الطبيعة عن قرب ، على ذلك ماعثرنا عليه فى تل العمارنة من الأقنعة والقوالب التى صنعت من الجص .

وحتى انتهاء عصر العمارنة ، ظلت الصفة الحيوية طابعاً مستمراً يميز الفن ، فى أناقته ورشاقته ، وجماله الساحر ، مما نلاحظه فى مجموعة التماثيل التى تمثل توت عنخ آمون بين آمون وموت . وقد توصل الفنان المصرى فى بداية الأسرة الثامنة عشرة ، إلى أسلوب فى نحت التماثيل

يعرف بالتمثال المكعب ، وفيه ينحت الجسم قاعداً مقرفصاً ، وذراعاه تطوقان الركبتين ، ومتخذاً كله هيئة المكعب ، لايبرز منه سوى الرأس ٠ ومن هذه النوعية تمثال سنموت ، الذى يضم بين ذراعية الأميرة الصغيرة نفرو - رع٠ وقد توصل سنموت (مهندس حتشبسوت) فى هذه النوعية من التماثيل ، إلى ابتداع هيئة جديدة للتماثيل المزدوجة ٠ ورغم هذه الهيئة المكعبة فقد بدت تقاطيع التمثال أكثر مرونة وحيوية وجاذبية ٠أما مجموعة التماثيل الصغيرة التى تمثل الآلهة ، والمثبتة فى أركان صندوق الملك توت عنخ آمون ، فتظهر فيها معانى التألق فى الهيئة الجميلة ، والرشاقة فى القسمات المعبرة فى رقة وعذوبة ٠

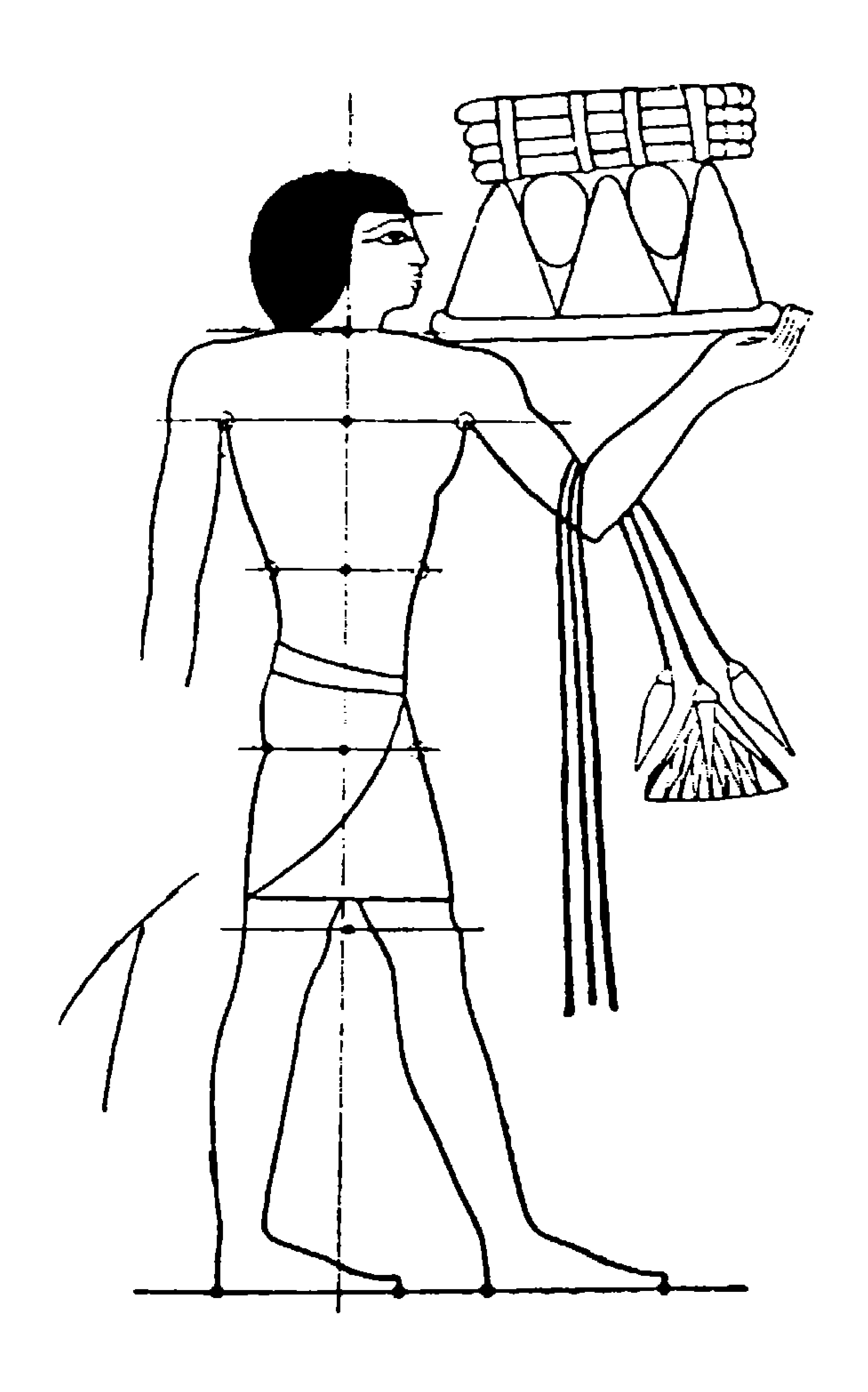
الرسوم الجدارية
بهجة الحياة تضىء ظلام المقابر

لما كانت المقابر فى العقيدة الفرعونية تعد كبيت للمتوفى فى العالم الآخر ، لذا زينت جدرانها الرسوم بموضوعاتها الساحرة ، وألوانها الزاهية، والتى بوسعها ان تجتاز بالنفس عبر عالم الأرض إلى عالم السماء لقد تباينت هذه الموضوعات بين مشاهد من الحياة الصاخبة ، التى رسمت بأسلوب واقعى ، وقصد بها أن تؤنس الميت فى وحدته ، وتشرق سكنته فى الحياة الآخرة ، حينما توحشه صمت المقبرة ورهبتها ٠ومن هذه الموضوعات صور المزارعين فى حقولهم ، والملاحين على قواربهم ، والقناصين

وهم يطاردون صيدهم ، وقد لوحت وجوهم الشمس ، ولهم مناكب عريضة وسواعد مفتولة ؛ وهناك صور أخرى لطيور فى أيدى خدم تخفق أجنحتها ، وانا لنكاد مع هذا ان نسمع ثغاء الخراف ، وخوار البقر ، ورفيف الأجنحة ، وأن نحس خفقات الحيوانات الأليفة وهى تخطر فى تؤدة وأناة ٠٠ والبط والأوز وهو يتأرجح فى مشيته ، ويغوص بمنقاره بحثاً عن الطعام فى الماء ، وأن نرى السمك يضطرب فى الشباك المنصوبة ، والماء الصافى يترقرق ، وقد خاضت فيه حيوانات جزعة إلى مجراه الندى ٠ ومن الرسوم أيضاً صور لنساء رشيقات يحملن سلال فى سواعدهن الغضة ، وقد غصت بالفاكهة ، وأخريات وهن تأخذن زينتهن ، وفى خدمتهن فتيات صغيرات كأنهن عيدان خضر ٠ أما الرسوم التى حلقت فى سماء الخيال فكانت تصور أساطير العالم الآخر وآلهته ، ومشاهد مواكب الطقوس الجنائزية ومناظر المثول بين يدى الآلهة وشهود الحساب ، وكل هذه الرسوم نفذت بخطوط وألوان تشيع فى العين والنفس متعة ليس بعدها متعة ؛ وقد اكتسبت معها صور النساء فيض من الرشاقة والنضارة ، وظهرت هيئة الرجال شابة وقوية ٠

وكثيرا ما كان يستعان فى رسم الجسم الآدمى بخطوط مرشدة ، رأسية تقطعها خطوط أفقية أو نقاط ، على مستويات تحدد الأجزاء المختلفة لهذا الجسم ؛ فكانت تتخذ وحدة القدم لتقدير قامة الشخص الواقف كالنسبة: واحد : ستة ٠٠٠٠ اما طول الذراع فيساوى قدم ونصف ٠ كما كان يراعى فى تلوين الصور الجنائزية تحقيق المغزى الرمزى حيث يرمز

الاخضر إلى ازدهار الحياة ، لذا يصور أوزيريس وآمون ومين باللون الأخضر ، أما لون الطمى فيرمز للبعث ، والأصفر الذهبى إلى مادة الحياة الأبدية ، والأحمر يرمز للإله سيث الذى يمثل الروح الشريرة .



الخطوط المرشدة لرسم الجسم الآدمى فى الفن الفرعونى

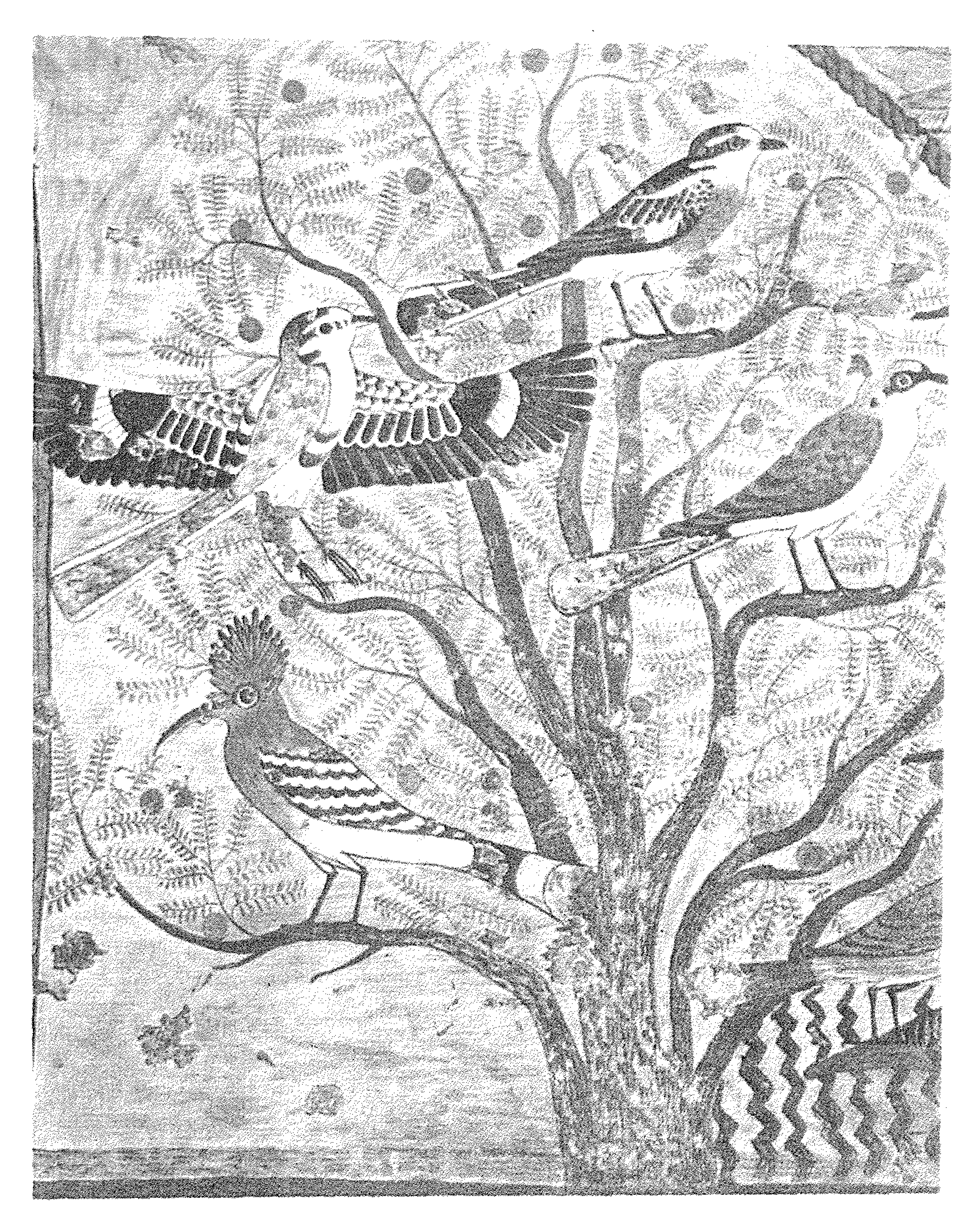
وهناك لوحة بديعة تمثل جزء من مشهد لصيد الطيور بالشباك ، مرسومة على بياض من الطمى ، وجدت فى دهليز هيكل « ايتيت » فى ميدوم (٢٧٠٠ ق ٠ م) وهى محفوظة حاليا فى المتحف المصرى ، وتعرف بلوحة «أوز ميدوم » وقد توزعت الألوان فى رسم الأوز ، بمشيته وهو يتهادى فى حيوية ، وهيئة جميلة بطريقة بهيجة ٠أما مشهد عبور الترعة الذى عثر عليه فى مقبرة تى ، من الدولة القديمة (٣٥٠٠ ق ٠ م) فيعتبر نموذجاً للعمل الذى يجمع بين النقش والتصوير ، وقد تميز بقوة خطوطه وبتوازن تكوينه ، حيث عبر الفنان عن الماء بخطوط متعرجة حفرت رأسيا ، بينما أكتفى بتمثيل أطراف الإنسان والحيوان بتلوينها على هذه الخطوط المحفورة ٠ ويظهر فى اللوحة رجل يحمل على ظهره عجلاً صغيراً ملتفتا إلى الوراء بحثاً عن أمه ٠

كان التصوير الجدارى ينفذ ، أحيانا على سطح جدار من الحجر الجيرى المغطى بطبقة من الملاط ، أو بعجينة من الطين والتبن ، واحياناً أخرى على جدار من الحجر ، بعد صقلة مباشرة ، فى حالة اذا ما كان هذا الجدار صخرى متماسك ، كما هو الحال فى مقبرتى « او سرحات » و «رعموس » ٠وعادة يبدأ الفنان بتلوين الأجسام التى حدد خطوط شكلها فيخصص لون المغرة الحمراء لتلوين أجسام الرجال ، أما الأجسام النسائية فيخصص لها لون المغرة الصفراء ، المائلة للوردى أو البنى الشاحب ، وأما الملابس فتلون بطبقة من الأبيض المتدرج الشفافية ٠

وقد اشتملت مقبرة خنمحوتبى (الدولة الوسطى) فى طيبة ببنى

حسن على مشهد للطيور - على شجرة السنط ، والتى تقع على حافة المستنقع ، بخطوط متموجة ، وهذا المشهد هو جزء من منظر كبير ، صور بدقة متناهية يؤكد على مابلغه الفنان المصرى فى عصر الدولة الوسطى ، من تحقيق المقدرة المتميزة فى ملاحظة الواقع ٠ وهناك أيضاً مشاهد رائعة لتصوير الحيوانات ، من صور رحلات الصيد البرى فى هذه المقبرة ، وكلها تكشف عن الملاحظة الدقيقة التى لم يبلغها أى فنان فى مراحل الفن المصرى القديم ٠

وبعد ان تخلصت مصر من السيطرة الأجنبية ، ونشأت الدولة الحديثة، شهدت أعظم عصورها نموا ورخاء ، ووسعت رقعة سلطانها بغزواتها فى الخارج ٠ وكذلك نشطت حركة تشييد المعابد فى البقاع المقدسة فى طيبة (الكرنك) للإله آمون عرفاناً بفضله ، فى تحقيق المجد والفخار لمصر ٠ وهكذا بلغ فن التصوير الجدارى فى عهد الدولة الحديثة عصره الذهبى ، حيث زادت المساحات الجدارية المزينة بالصور ، مع تعاظم عدد المقابر فى طيبة ، ومع الحاجة الى سرعة تنفيذها ، والصعوبة التى تواجه الفنان فى نحت الجدار الصخرى ، مما ساعد على انتشار وتطور فن التصوير ، حيث استخدمت فى تنفيذه العجائن المعدنية الملونة ، ممتزجة بقدر من الصمغ ، فتوضع على الجص الذى يمثل قاعدة الصورة ٠ وقد تطرق الرسامون للموضوعات الجديدة ، التى صيغت أيضاً بذوق غير تقليدى وبعناية فى تحقيق الأناقة فى الرسم ٠



طيور على شجرة السنط من الدولة الوسطى ، مقبرة خنمحوتبي

ويتميز مشهد النساء فى الصورة الجدارية فى مقبرة « رخمى · رع » (وزير تحتمس الثالث) بخطوطه الإيقاعية التى تشكلت منها الأجسام بمرونة ، وهناك الوقفة النادرة للخادمة التى تظهرها من الخلف ، مع رسم الأرداف بوضعية زاوية ثلاثة أرباع · والمنظر جزء من لوحة لوليمة ، حيث تجلس المدعوات فى رعاية خادمات يطعمهن او يسقيهن ، أو يعدلن من زينة سيداتهن · أما الخادمة التى صورت من الخلف فقد استدارت نحو سيدتها لتصب لها عطرا فى وعاء ، وتمسك بيدها الأخرى زجاجة عطر ، كما أسدلت جدائل شعرها على وجهها ·

لقد حرص النبلاء فى عهد الأسرة الثامنة عشرة ، على أن تتضمن جدران مقابرهم مشاهد من الموضوعات التقليدية مثل : « النائحات » و« المراسيم الجنائزية » و« مظاهر الحزن عند الإنتقال إلى العالم الآخر » و« مناظر الإبحار فى رحلة المومياء إلى ابيدوس » ، وعادة يضم ناووس القارب الرئيسى تمثالين لإيزيس ونفتيس ، لكونهما الإلهتان النائحتان ، ويظهر الميت فى صحبة الإلهتين · وتقوم بهذه الرحلة إلى ابيدوس ثلاث نواويس تنقل إحداها على مزلقة تجرها ثيران ، ويحتوى آخر على أوانى أحشاء الميت، ويحوى الثالث على جلد البقرة السماوية التى يعيش الميت بداخلها حياته الجديدة ، ويتبع ذلك طقوس « فتح الفم » ثم التطهير ·

وهناك صورة جدارية ، فى مقبرة من عهد امنحتب الثالث ، تتضمن قطيعاً من الدواب ، تتزاحم وتندفع برؤسها فى حيوية ، وقد اكتسبت هيئتها

بروزاً وتجسيماً ، بفضل استخدام التدرجات اللونية باختلافها · ومن صور الولائم والأعياد ، التى تظهر فيها النساء فى أبهة ، بثيابهن الفاخرة الشفافة، تخدمهن صغيرات عاريات ، يوجد رسم بارع يصور سيدة تبسط كأسها إلى خادمتها وأخرى يعتريها الغثيان · أما مشهد القنص فى المستنقعات الذى يتضمن رسم لقط يقطع عصفورا ، ويطبق بأنيابه على عصفورين آخرين، ومن حوله تنبثق عيدان نبات البردى الأزرق ، فقد رسم تبعاً لأسلوب النزعة الطبيعية ، وخاصة فى مشهد مجموعة العصافير التى انطلقت مبتعدة عن المكان فى حركة غاية فى الحيوية ، بينما تتهادى أوزة فى حركة وادعة ·

وقد طالعتنا الجدارية المرسومة تبعاً للطراز « الرعمسى » الذى مهدت له سمات الفن الجميل ، والمهارات المتفوقة فى إبداعات عهد « العمارنة » على نموذج رائع ، هو مقبرة « رعموسى » حاكم طيبة فى ظل اخناتون · وقد حوت هذه المقبرة جدارا رسم عليه مشهد لحاملى الأثاث الجنائزى، استخدمت فى تلوينه المغرة الحمراء ، والبنية ، فى تكوين إيقاعى متوازن ومحكم · وقد أكسب التنوع فى أشكال الصناديق والأوانى والمقعد حيوية فى التشكيل والتلوين · وتضم المقبرة ذاتها منظرا للباكيات ، صنعت فيه رؤسهن على ثلاث مستويات متتالية ·

وقد توصل الفنان فى أنجازها إلى تحسين حالة الألم الشديد ، بمختلف الحركات بالأيدى المرفوعة لأعلى ، وبالدموع المنهمرة ، وبمظهر

الصدور المكشوفة ، وقد ظهرت فتاة صغيرة ، فى جهة اليسار من اللوحة ، تساند إحدى السيدات . وصياغة التفاصيل فى العمل تنم عن الدقة ، ورغم التنوع فى الحركات ، فقد تحقق التوازن بين خطوط الأجسام ، رغم الإتجاه العكسى إلى اليمين للمرأة فى وسط مجموعة النائحات .

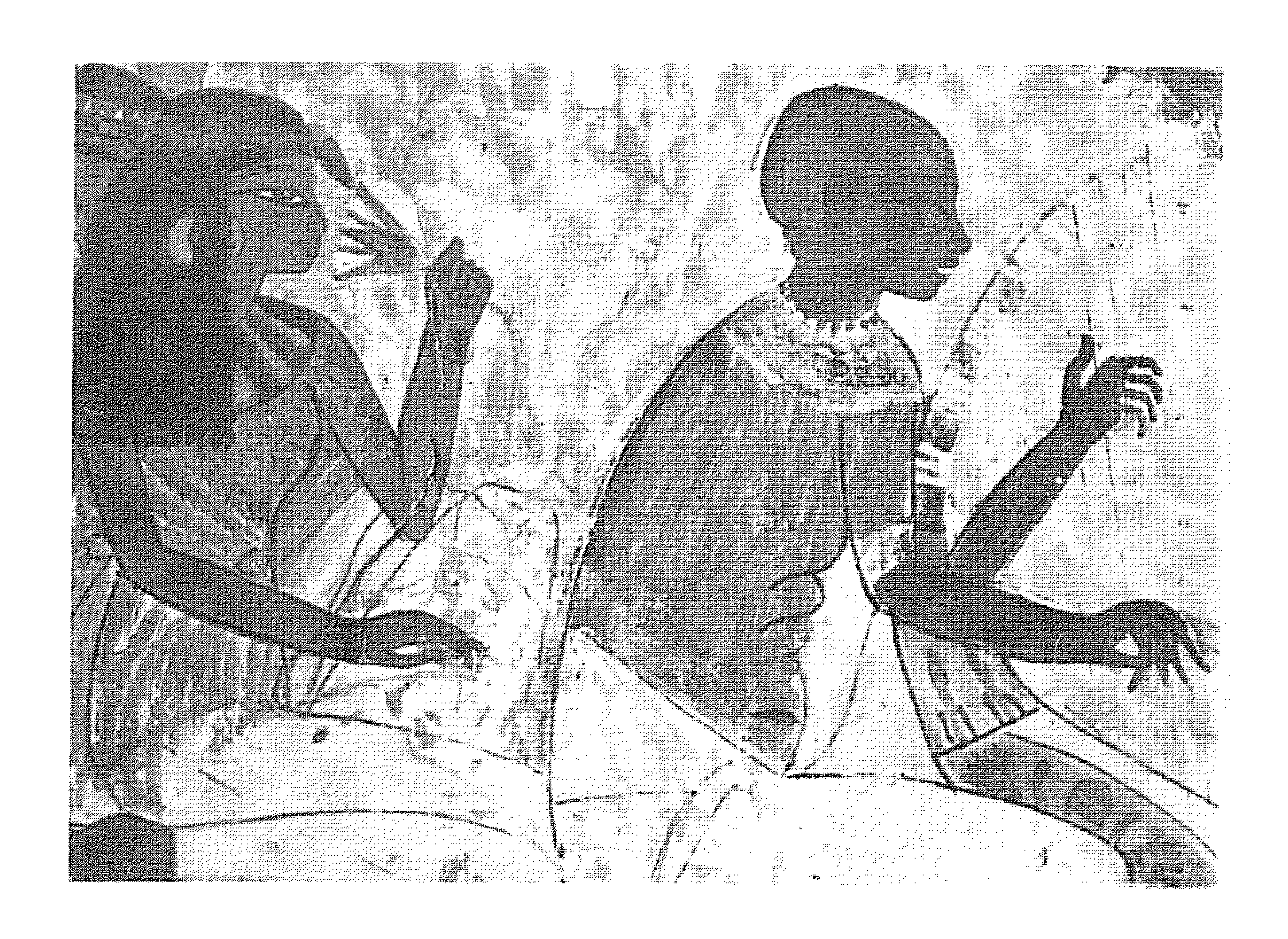
وتعد الصورة التى تمثل فتاتين من بنات امنحتب الرابع (اخناتون) مثالاً نادراً فى الفن المصرى القديم للتلوين ، بإستخدام تنويعات مختلفة القوة والشدة للون الواحد ، وقد بدأ الاهتمام بتصوير ملامح الوجه والاقدام بأصابعها بطريقة واقعية ، وبمرونة طبيعية . ويلاحظ جلوس الفتاتين فوق وسادتين مطرزتين عند قدمى أبويهن ، وقد التفتت احداهن للخلف لتربت على ذقن اختها ، بأسلوب غير تقليدى من الوجهة الجمالية .

أما مشهد الوليمة فى مقبرة « جسر - كا - رع سنب » فتظهر به إحدى المدعوات جالسة فى وضعية متسقة على كرسى ، حيث تولت العناية بها خادمتان ، انحنت احداهن لتصفف شعر سيدتها ، فبدت رشيقة بضة ، أما الأخرى فقد أحضرت زهرة بشنين وطوق من الأزهار . ونلاحظ فى هذه اللوحة استخدام اللون الوردى المائل للبنى من أجل تلوين الأجسام ، أما الأزرق الضارب إلى الخضرة فقد خصص لتلوين الأزهار ، كما رسمت القدور المزينة بالزخارف الهندسية والنباتية على أرضية رمادية . ويقع أسفل تلك اللوحة المشهد الذى يمثل فرقة موسيقيات ، إحداهن فتاة تعزف على الهارب ، والأخرى على العود ، وقد بدت على وجهها ملامح التعبير عن

النشوة والطرب ، أما الطفلة الصغيرة فهى ترقص . وفى اللوحة فتاة أخرى تعزف على الناى المزدوج ، وقد ارتدت رداء شفافا كشف عن مفاتنها .

وفى مقبرة « نخت » فى طيبة ، لوحة جدارية تصور مشهد للعازفات الثلاثة ، تعزف إحداهن الناى ، والأخرى على العود ، والثالثة على الهارب . ونلاحظ فى هذه اللوحة اختلاف وضعيات العازفات ، مع حركات رؤسهن ، بالإضافة إلى التنوع فى إيماءات حركة أيديهن ، تبعاً لنوع الآلة التى تعزف عليها كل منهن . أما صورة الراقصة فإنها قد تميزت بخطوطها الإنسيابية، وبحركاتها الإيقاعية ، وقد انثنى جزعها مع خصرها بحركة مرنة رشيقة ومتناسقة ، فى عكس اتجاه الوجه . وقد راعى الفنان هنا تحقيق الإنسجام بين تقوس آلة الهارب والإنثناءات فى خطوط أجسام العازفات والراقصة .

ومايثير دهشتنا فى مقبرة « نخت » أيضاً ، هو رسم بألوان حية وناضرة يعرف بـ « العازف الضرير » ، وهذا الرسم جزء من لوحة لوليمة ، وقد ظهر فيه العازف وهو جالس حليق ، ويعلوه مخروط العطر ، حيث تبدو على وجهه أسارير الحزن . وقد بدى مظهر بطن قدمه المفرطحة فى وضعية المواجهة الغير مألوفة فى التصوير المصرى القديم . وعلى الجدار الأيسر من المقبرة ذاتها نشاهد رسماً يصور أعمال الحرث والبذر والحصاد ، التى تجرى فى حقل القمح ، وقد استخدم فى تلوينه المغرة الحمراء كلون سائد على جدار رمادى ، فبدى المشهد متمتعا بحيوية وتوازن رائعين .



العازف الضرير فى مقبرة نخت ، الدولة الحديثة

ويزدان الجدار الأيسر فى مقبرة « منا » ، (كاتب حقول فرعون) بمشاهد ريفية على غرار مقبرة « نحت » ومنها لوحة زراعة القمح ، نرى فيها عمالا يحصدون القمح لدرسه ، ويجمعوه ويسجلون كيله . وهناك مشهد معتاد يمثل الصيد البحرى فى المستنقعات ، بلغ قدرا من جمال التفاصيل وطرافتها ، بألوانه الصافية وخطوطه الإنسيابية وتكوينه الرائع ، وقد اشتملت عليه أيضاً مقبرة « منا » وهو يصوب عصا الصيد (البومرانج) إلى سرب من الطيور وسط نبات البردى ، وزوجته تقف من ورائه فى رشاقة وأناقة ، بينما انحنت إحدى بناته الصغيرات لتلتقف براعم البشنين من على سطح الماء ، وقد جثت بين قدميه بجسمها ، الذى رسم ببراعة بخط واحد تقريبا . ويقف على الجانب الأيمن من اللوحة « منا » مرة أخرى فوق قاربه يرشق سمكتين بحربته ، وراح يخرجها من الماء فى مشهد يتميز بثراء ألوانه التى تشبه ألوان « قوس قزح » وبرقة خطوطه الإنسيابية .

أما لوحة حقول « أيارو » (حقول النعيم ، مثوى الموتى المباركين) التى عثر عليها فى مقبرة « سن نجم » بدير المدينة ، ترجع إلى بداية الأسرة العشرين . فهى تمثل مشهدا من حياة المتوفى فى السماء وسط المحيط الأزلى مع الإله ، وقيامه بأعمال الزراعة التى كان يمارسها فى حياته . وفى المنظر العلوى من هذه الوحة يرى « سن نجم » وزوجته من خلفه ، أمام مجموعة من الآلهة يتصدرها إله الشمس ، وفى الجبهة اليمنى يظهر أحد الكهنة ، وهو يؤدى شعيرة « فتح الفم » على مومياء « سن نجم » . وفى

الجـهـة العليـا من اللوحـة نشـاهد الإله « رع حـارخـتى » إله الشـمس، وعلى رأسـه قـرص الشـمس يحـيط به الصل ، وهـو يسـبح فى زورقـة فـى مـحـيط السماء ، وأمامه وخلفه قردان من أتباعه .

الحلى فى كنوز الفراعنة

استخدمت المعادن النفيسة ، مثل الذهب والفضة ، فى صياغة الحلى منذ عصر ماقبل التاريخ ، أما الأساور التى وجدت فى مقبرة الملكة « نيت حتب » من الدولة القديمة ، فتشهد على براعة الصنعة الفنية ، وعلى جمال الزخرفة وروعتها ، فقد صنعت بمستوى متقن ، ومنها أيضاً السلاسل والأقراط والخواتم . وللأميرة نفرت (الدولة القديمة) تاج يطوق رأس تمثالها ، عبارة عن شريط له حلية من أزهار اللوتس ، وعلى نفس التمثال نحتت قلادة تحلى رقبة الأميرة تتشكل من ستة صفوف ، بطرفها دلايات من الكريات المفرغة . وقد كان صندوق الملكة « حبت حرس » (ام خوفو) ، يضم عشرين قطعة من الفضة المرصعة بالحجارة الكريمة ، تشكلت على هيئة فراشات تبسط أجنحتها . وكذلك عثر فى معبد هيراكونبوليس (الكوم الأحمر) على رأس صقر مصاغ من صفيحة واحدة من الذهب المطروق ، وقد ثبت على جسم منحوت من خشب مصفح بالبرونز ، أما عيناه فصنعتا من حجر زجاجى أسود بحيث اضفت هذه الصياغة على الحلية نوع من الجلال الصارم، فجعلت منه أبدع مجوهرات الدولة القديمة .

ورغم صغر أحجام مثل هذه المصنوعات الذهبية والفضية التى صنعت فى عصر الدولة الوسطى ، إلا أنها كانت غاية فى الجمال والإتقان ، وللملك « سنوسرت الثانى » حلية صدرية عثر عليها فى دهشور ، مصنوعة من لوح ذهبى مخرم ، ومرصع بأحجار الزبرجد ، والعقيق واللازورد . ويحيط بالصدرية اطار يعلوه افريز ، ويتوسطه حلية تصور « خرطوش الملك » ، مع كتابة إسم الملك بثلاث علامات هيروغليفية ، وهى قرص الشمس ، وشمس المشرق ، والجعل (رع – خع – خبر) . ومثبت على كلا الجانبين الصقر ذو التاج المزدوج ، وهو جاثم على حرف هيروغليفى يرمز للذهب ، ويلتف خلف كل صقر الثعبان المقدس (الصل) حول قرص الشمس كالحلزون ، ويحمل على رقبته علامة الحياة (عنخ) .

وللملك سونسرت الثانى قلادة أخرى تحمل اسمه فى حماية صقرين وهى لاتقل روعة عن سابقتها ، أما حليته الصدرية الثالثة التى تمثل صقر ، يغطى بجناحيه المبسوطين المشهد كله ، وفيها الخرطوش الملكى يتوسط الشكل ويحيط بجانبيه حيوان خرافى ، له رأس وأجنحة وجسم سبع يسحق اعداءه بقدميه . وأما أبدع تيجان الدولة الوسطى فهو تاج الأميرة سيت – حتحور – يونه ، وهو عبارة عن طوق من الذهب ترصعة خمسة عشر وريده مطعمة بالقاشانى الأزرق والعقيق الأحمر ، محلى بزهرة بردى وريشة من رقائق الذهب . وفى مقدمة التاج ينتصب حبل له رأس من اللازورد وأسفل التاج تتدلى الجدائل ذات الأسطوانات الذهبية .

ومن أدوات الزينة المتنوعة التى تعبر عن الإبداع وخصوبة الخيال ، إضافة إلى المقدرة الفنية ، مما تحقق فى عصر الدولة الحديثة ، ومنها علب الدهانات والمرايا والمكاحل . وهناك مشط نقش على ظهـــره وعلاً جاثياً ، وأيضاً من نماذج المرايا البرونزية الجميلة نموذج له وجه مفضض والوجه الآخر مذهب ، وله مقابض على هيئة رأس حتحور .

ذلك هو فن الحضارة العظيمة التى مضت ، غير أنه مايزال يحرك فينا مشاعرنا ، لقد أحب الطبيعة بعمق ، بعالميها الحيوانى والنباتى المتنوعين ، لذا لم نجد فيه تصنع أو تكلف ، بل يتمتع بجمالية عالية ، وأحساس مرهف ، إنه الفن الذى يمتع أبصارنا بمباهج الحياة حتى فى موضوعات العالم الآخر ، فبدت المقابر مثوى أخير لمن تعطش دوماً للحياة الأبدية . ولليوم يستمتع بهذا الفن المعاصرون من مختلف الجنسيات والثقافات ، رغم الفارق فى الأمزجة والظروف الجغرافية والاجتماعية . لقد ذكر ديترش فيلدونج فى محاضرته التى القاها فى القاهرة (١٧) يقول : لو أننا ابتعدنا عن التدقيق فى تفسير مضمون الصورة ، لانفرجت أمامنا إمكانية دراسة طابعها بطريقة موضوعية محضة ، فحينئذ يجول النظر طليقاً فى المشكلات الأساسية التى يعرضها الفن الحديث أيضاً ، وهى القضيتين : الجمود والدينامية ، والعلاقة بين المساحة ، والمكان ، والبعد بين التقليد والتجريد ... ، وهذه الإعتبارات لاتحل محل القواعد الأساسية فى الفن المصرى الذى يتناول قوانين النسبة ، والتكوين الأساسى للهيروغليفية ، ولكنها تفرق بينها ، فهى تحرر الفن

المصرى من قوانينه وتحلق به فى آفاق أبعد من مجرد تسجيل الموضوعات او تنميق سلسلة من الصور وكأنها خط كتابى.

ان التراث القومى يعد مجالاً خصباً وأصيلاً يفيد فى مجال تنمية القدرات الإبداعية ، وفى رفع مستوى الإحساس بالجمال ، ففن مصر القديمة الذى بلغ ذروة الكمال فى الصياغة والأسلوب فن ذو تقاليد ، وهو يعد أكثر فنون التراث غوصاً فى أعماق التاريخ منذ آلاف السنين ، وأعماله المنتشرة على جدران المعابد والمقابر من الدولة القديمة أو الحديثة ، أنه يعكس حقيقة عالم الواقع المصرى وصور عن العالم الآخر السماوى أو السفلى . غير ان التناول التقليدى لمثل هذه الأعمال القديمة (المعاصرة) وكأنها ليست بالدرجة الأولى فنا ، بل هى موصل للمعلومات ، أو ناقل للزخارف الا ان فى ذلك اساءة لأستعمال نفس الإعتبارات التى ندرس بها الفن فى الأزمنة والأماكن المختلفة .

ان الفن المصرى مثل أى فن يمكن دراسته كفن فحسب ، وذلك إذا لم نقحم تفسيرات مضامين الصور ،ونحملها المعانى الروحية والرموز الطلسمية . وهنا ستصبح الفنون المصرية القديمة والفنون الأخرى من تراثنا فنوناً معاصرة من حيث قدرتها على أن تصور ذوقنا ، وتقدم مفاهيمنا عن الجمال ، وتجسد أنماطا تشكيلية يمكن تطويرها . بل ان دراسة مثل هذه الأعمال من فنون التراث وبهذه الطريقة يمكن ان تكون مؤهلاً لتقبل مفاهيم الفن الحديث أو المعاصر والعكس بالعكس ، فمن يتعمق فى دراسة الفن الحديث تتفتح أمامه آفاق التراث الفنى الإقليمى .

فن الصور الشخصية

لعب فن الصور الشخصية خلال مراحل تطور الفن المصرى ، دورا متميزا ، وقد تحقق له الإزدهار العظيم فى الوجوه الجنائزية المصورة على أغطية التوابيت ، التى عثر عليها ضمن حفائر منطقة الفيوم ، والمرسومة على قطع خشبية ، وهى تتمتع بجاذبية حيوية ومشرقة . وأقدم النماذج من هذه الرسوم ، يرجع إلى القرن الثانى الميلادى (العصر الرومانى فى مصر) وجه يغطى المومياء التى عثر عليها فى مقابر سقارة عام ١٦١٥ ، فمنذ القرن الأول الميلادى . كان قد ظهر تقليد جديد فى مصر هو حلول الصور المرسومة بالألوان المائية أو بالشمع على الخشب محل القناع المنحوت ، الذى كان يوضع عادة على وجه الميت. (١٨) وكان القناع أصلا قد حل محل التمثال منذ عهد البطالمة . ومثل هذه الصور الشخصية كانت حينئذ جزءاً متمماً من أجزاء المومياء ، يحقق غرضاً متعلقا بطقوس الدفن ، لذا بدت الملامح المرسومة شابة ، ولها وضعية رصينة ، ونظرة صافية ساكنة ، وتلك هى الكيفية التى رغب الإنسان أن يتذكر بها المتوفى ، ويؤكد هذه الرغبة كذلك أكاليل الغار المذهبة ، التى كانت تتوج رسوم وجوه النساء ، والتى كان يرمز بها إلى حياة السعادة فى العالم الآخر .

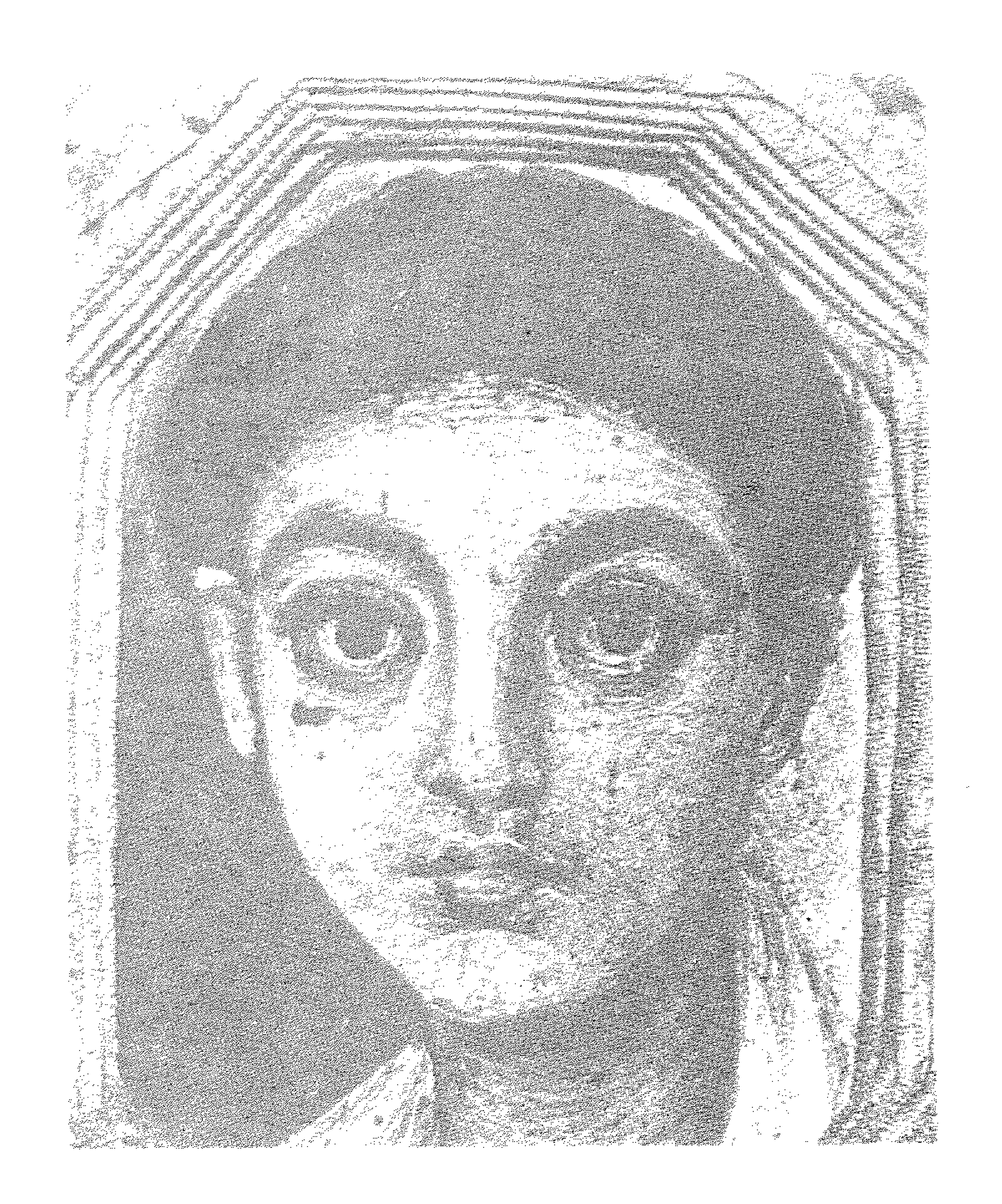
وترجع تسمية هذه النوعية من الرسوم « بوجوه الفيوم » إلى الكشوف التى عثر عليها فى أوائل القرن الحالى (١٨٨٧ - ١٩١١) فى جبانة قرية «الروبيات » فى الشمال الشرقى من مدينة الفيوم ، وكانت قد اشتملت على

ثلاثمائة صورة بالإضافة إلى ماعثر عليه من هذه الرسوم فى منطقة « قصر التيه » تلك التى كانت تتمتع بمستواها الجمالى الرائع ٠ وقد عثر بعض النقاد والمؤرخين فى هذه الصور على سمات مستقاه من الفن الهيللينى (الإغريقى فى الشرق) ، فى أساليب تصفيف الشعر ، وطراز الملابس ، وأنوا ع الحلى التى ظهرت بها الشخصيات المصورة ، ومعظمها بدت مرتدية الثوب المثبت طرف منه على على الكتف الأيسر ، ويتدلى فى أطواء مسترسلة، من أردية أصحاب الوظائف المدنية فى اليونان (فى القرن الثالث الميلادى) ٠ غير أن هذه الصور قد تميزت بقدر واضح جعلها نمطاً يتمتع بأصالةوابداعية فريدة،فحتى عندما ضمت مصر إلى الإمبراطورية الرومانية، وصارت أحدى ولاياتها ، ظلت الثقافة المصرية ٠ وحتى أواخر القرنين الأول والثانى ، تتمتع بقوة تأثيرها ، فتغلغلت الطقوس الجنائزية وأساطير الآلهه الفرعونية فى الثقافة الإغريقية ، حتى ان الأسر اليونانية المتمصرة ، أصبحت تعبد الآلهة المصرية ، فقد كانوا يعتقدون فى أنها تهب الشفاء ، مما يظهر من تلك التماثيل الطينية المحروقة التى كانت تقدم فى النذور وتحفظ فى المنازل ٠

ومن الواضح أن حرفة التحنيط قد تطورت فى مصر منذ عصر الدولة القديمة (حوالى ٢٨٠٠ ق ٠ م) مرتبطة بالإعتقاد الشائع فى ذلك العصر ، فى ضرورة الإبقاء على جسد المتوفى وحمايته من التلف ، أو التعرض لما يزعجه فى سعادته وراحته ، فى حياته الأبدية ، بعد بعثة فى العالم الآخر ٠

وذلك الإعتقاد يرجع إلى فترة ماقبل الأسرات (٣١٠٠ ق ٠ م) فقد عثر على جثه ، ترجع إلى ذلك العصر ، دفنت فى قبر قليل العمق ، وكانت مغطاه برمال وحصى الصحراء ، ومع المناخ الحار والجاف لمصر العليا احتفظت هذه الجثة بجفافها الطبيعى تماما ٠ وقد ظلت حرفة التحنيط تمارس عبر تاريخ مصر القديمة ، على أنها الطريقة الملائمة والمثلى للدفن ، وقد أقرت هذه الطريقة ، عرفياً ، شتى الأقوام الأجنبية التى دخلت مصر واستوطنت فيها على مر العصور ٠ وما ساعد فى الحفاظ على استمرار هذا التقليد ، اى الدفن بطريقة التحنيط ، هو قوة العقيدة الفرعونية المتعلقة بالخلود ٠

فقد قدس التحنيط فى الأسطورة المصرية القديمة ، التى صورت أوزيريس ، وهو الإله الرئيسى فى العبادة الجنائزية على أنه قد جرى تحنيطه من قبل الإله أنوبيس ، الذى له رأس ابن آوى ، بعد ان جمعت زوجته ايزيس مختلف أشلاء جسمه ووضعتها معا ، وكان قد بعثرها أخيه الشرير سيث ٠ ومن هنا كان المتوفى يود ان يتمثل فى شخصية أوزيريس مرة أخرى ، بفضل أجراء بعض الطقوس ، وبتلاوة التعاويذ الملائمة على عملية تحنيطه. وقد صورت هذه الأسطورة بمشاهدها على ورق البردى ، وظهر فيها أنوبيس يقوم بعملية التحنيط بينما الأختان السماويتان ، ايزيس ونفتيس يظهران واقفتان على طرفى منضدة التحنيط فى حالة حداد ٠ أما توت وحورس فيقومان بأداء الطقوس الشعائرية ، أمام الرمز المقدس ابيدوس ، الذى كان



لوح من وجوه الفيوم . القرن الثانى الميلادى

يعد مركزا لعبادة أوزيريس ، وأما جسد المتوفى فيصور متمثلا فى هيئة أوزيريس ٠

ان بقاء الشخص ، يرتبط فى العقيدة الفرعونية ببقاء رأسه ، ومن هنا استخدمت فى حفظها طبقات اللفائف الكتانية مع البردى ، فيلصقوا معاً، وتقوى هذه اللفائف باستخدام الحصى المخلوط بالغراء ، حتى تتشكل على هيئة رأس المومياء ٠ وكان الغرض من هذه الأقنعة ان تكون مثلها مثل التماثيل الجنائزية ، بمثابة صورة شخصية تخص المتوفى ، إلا ان المرء حيالها لايشعر بأنه أمام صورة شخصية ، حتى فى حالة القناع الذهبى لتوت عنخ آمون ٠ أما بالنسبة للصور الشخصية والرؤس الجصية الملونة التى صنعت فى العصر الرومانى فى مصر ، فإنها تشعرنا بالتشابه الحقيقى ٠ ان الذى يجعل من هذه الأعمال صوراً حقيقية هو غاية حماية رأس المومياء وحفظه ٠

وقد اعتاد المصريون فى العصر الرومانى ، الاحتفاظ بصور لهم فى منازلهم على ان « تعلق فى البيوت فى حياة صاحبها ثم تستخدم فيما بعد فى الغرض الجنائزى ٠ »(١٩) ويؤيد ذلك تلك الصورة المرسومة على لوح خشبى ، والتى عثر عليها فى جبانة هوارة تالفه ، غير أنها بقت « داخل اطار خشبى مربع الشكل ذى حبل تعلق به على غرار البورتريهات الحديثة»(٢٠) .

وكانت الرسوم الأولى من هذه الوجوه قد جمعت بين سمات الفن المصرى مع التأثيرات الإغريقية ، مثل مراعاة الوضعيات ذات الإلتفاته جهة اليمين أو اليسار ، مع أبراز الكتفين والجزء الأعلى من الصور ٠ أما طريقة التدرج الظلى للألوان فقد أكسبت هذه الوضعية عمقاً وبروزاً مجسدين ٠ وقد لوحظ فى مثل هذه الصور اتساع العيون وسواد الحاجبين ، كما لونت الشفاة بالأحمر ، وفصل إحداها عن الأخرى بخط أسود ٠ أما الصور التى أنتجت فى الفترات التالية فقد تخلى فيها الفنان عن التقاليد الهيللينية ، وعن الخطوط التى تتبع النسب الثابتة والأنماط الموجودة ، وتعبر عن مثالية التجسيد ، واستبدلها برسوم الوجوه فى وضعية المواجهة ، والتى قل فيها البروز ، وقد رسمت الشفة السفلى بخط مقوس ، حيث بدت الملامح تسعى إلى مطابقة شبه المتوفى مع محاولة اظهار سمات العظمة والحزن والسكون، وقد رسم الشعر ككتلة واحدة ٠ واستخدم أحيانا طلاء الخلفية على الخشب كقاعدة تشتمل على مخلوط الجص والطباشير مع الغراء ، وهى قاعدة سريعة الجفاف وثابتة ، وتحقق سطحاً أملساً يرسم فوقه باللون الأسود ٠

وفى القرن الرابع الميلادى شاعت طريقة الرسم الخشبى بألوان مائية مضاف اليها الصمغ الممزوج بخليط من زلال البيض ٠ أما طريقة التمبرا التى استخدمت فى رسم مثل هذه الوجوه فكانت تطلى فيها الصور بطبقة من شمع النحل ، وأحيانا كانت القلافونية تضاف وتستخدم الفرشاة المصنوعة من النخيل فى طلاء الأردية والشعر ، حيث يفرش الشمع بطبقة

رقيقة مستوية على سطح اللوح على ان ينجز العمل فى سرعة حتى لايتجمد الشمع ويعيق حركة الفرشاة ٠

وقد تميزت صور الفيوم باستطالة وجوهها ،وتناسب قسماتها وبانطباعها الشبابى ، مما لاحظناه سابقاً فى تشكيل الأقنعة الجصية ٠ ان لها تأثير واضح على نشأة التصوير الدينى البيزنطى ، وعلى نمط الأيقونات المبكرة ، التى تمثلت فيها معانى الحزن العميق ، فى القرون الوسطى ٠

لقد سعى الإنسان دائما إلى « قراءة شخصية »وأمزجة الذين يحيطون به ، من خلال التغيرات المستمرة ، التى تحدث على ملامح وجوههم، وهى نزعة تعد بالذات ، خاصية الفنان الأصيل ، هكذا تعطينا تعبيرات الوجه، وتلك العيون المدهشة فى نظرتها ، فى الصورة الشخصية « صبى باكليل ذهبى » (أوائل القرن الثانى الميلادى) تصوراً كاملا عن شخصية مصرى ، يرجع إلى تلك الآوانة ، وقد أنكشفت أمامنا هيئته وروحه ٠

وهناك عبارة شهيرة لراسكين يقول فيها : ان أفضل الصور الموجودة للمدارس العظمى هى صور لوجوه [٢١] ففى رسم لوحة رجل او أمراة تبرز بقوة الروح الكامنة فى الشخصية ، لأن هذه الأعمال تتبع فى الغالب المعيار الإنسانى ، وكل صياغة فيها تسهم فى التعبير عن وعى الإنسان بحيويته الذاتية ٠ لذا فان هذا الفن هو التعبير عن إنسانية الإنسان ، ولذلك قد اكتسب أنتشاراً رائعاً بين كل الفنون ٠

وغالبا مايكون الهدف من رسم وجه هو تجسيد هيئة شخصية لفرد معين بإدراك تفرده وتميزه من ناحية ، ويتحقيق عملاً فنياً من خلال صورته يتمتع بقيمة جمالية . وعلى المصور او النحات فى تصويره للوجوه ان يكسبها شخصية فردية ، اضافة إلى التلميحات العالمية لهيئتها ، ليس هذا فقط بل يضمن صورته انطباعاً حسياً وتخيلياً ملائماً .

وقبل اختراع اله التصوير الفوتوغرافى كانت اجادة رسم صور الوجوه الشخصية من المهام الأساسية لكل مصور ، فبرسمها يلبى الفنان طلبات الجمهور ويضمن استجابته . غير ان صعوبة مهمة الفنان هنا تتحدد فى كونه لايكتفى بتحقيق التمثيل البسيط للشخص المرسوم (الموديل) « فمهما رسمت بطريقة جيدة فلابد ان تكون لوحه له .. ، فالتشابه ليس هو الصورة الكاملة للشخص على الإطلاق ... ، لابد أن تنشأ بين الرسام والموديل حالة خاصة من التعاطف يتميز بطبيعة غامضة وساحرة .. فإن الشخص الذى ينظر إلى اللوحة يستطيع ان يرتبط بالشخص المرسوم هناك ، وهذا يعتمد على أنها مرسومة ... وفى نفس الوقت تحقق روح الموديل من ناحية ، أو كيف يشعر بنفسه من ناحية ثانية ، او بشخصيته أو بالدور الذى يلعبه فى العالم الخارجى [٢٢] . وما ينمى فينا الشعور بالتعاطف والقرابة تجاه مثل هذه النوعية من الصور هو ذلك الشعور بالصلابة والامتداد فى العمق ، الذى نعتاده فى رؤية الأشخاص القريبين ، عندما نتوصل إلى مستوى مشاعرهم ،

ليس عن طريق التعبير بملامح الوجه فقط ، بل ايضا بملاحظة اوضاع اطرافها عندما تدب فى أشكالها الحياة .

اذن عند رسم صورة شخصية ينبغى ان يجمع الفنان فيها بين قربه ممن يصوره ، بحيث يتمكن من إدراك الملامح الثابتة له ، وبعده عنه بما يكفى لإدراكه ككل . وعموما فان التوازن بين الروح والشخصية ، عندما يتحقق التآلف بين إدراك الملامح الشخصية وبين الإدراك الفنى الكلى للعمل ، أو بين طاقة القوى السحرية للشخص التى تتمثل فى ثراء خبرته ووضعه الاجتماعى وذكائه وأحساسه ، بل وتقديره للقيم ، وقوة الرسام التى تعتمد على ثقته فى مهارته وابداعاته فى عالم الفن .

الفنـــــــون الإغريقيـــــــة

تميزت المعابد الإغريقية بالفخامة ، حيث استخدمت فى تزيينها النقوش البارزة والنافرة المحمولة على أعمدة ضخمة ، وقد استخدم فى بنائها الحجر والرخام فى نظام هندسى دقيق . وقد شيدت على الأكروبول (المدينة المعلقة) المعابد ومنازل الطبقة الحاكمة . ومنذ القرن السادس قبل الميلاد أخذ الطراز الدورى شكله الثابت ، مثلما هو فى معبد أبولون فى دلفى، والذى بنى عام ٥٤٨ قبل الميلاد ، أما معبد البارثنون فى أثينا فقد بنى على هضبة الأكروبول (فى القرن ٥ ق . م) للإلهة أثينا بارثينوس . واتخذ طرازاً دورياً ، وهو يمثل ذروة العمارة وذروة الفن . وقد أعيد بناؤه عام ٤٤٧ ق . م . بإشراف النحات فيدياس Phidias على قاعدة مستطيلة ترتفع على الأرض بثلاثة أدراج ، وقد صورت مشاهد من الأساطير الإغريقية ، زينت الواجهة الشرقية من المعبد بطريقة النحت النافر ، يمثل ولادة أثينا ، أما الجهة الغربية فقد نحتت بمشهد لعراك أثينا مع إله البحر بوزيدون Poseidon ، ونقش على مربعات الإفريز بالنحت البارز عراك اللابيث مع القنطور Centor وزين إفريز، يقع فى الرواق الموصل إلى البناء الداخلى ، بمشهد يصور حشود يحملون الهدايا، وحملت فيه النسوة الكساء المطرز لوضعه على تمثال أثينا . وتشهد هذه المنحوتات على تقدم فى تشكيل الملابس وثنياتها ، حتى أصبحت أشكال البدن ، يمكن أن نتفهمها من تحت الطيات . وقد جاءت الملامح فى صور الآلهة المقدسة المنحوته فى إفريز

البارثينون هادئة ومفكرة . وفى وسط القاعة الأولى فى المبنى الداخلى أقيم تمثال أثينا بارثينوس للنحات فيدياس ، الذى كان مسئولاً عن أعمال النحت والحفر النافر مع تلاميذه .. لقد وجد فى البارثينون العمود الكورنثى ، والإفريز الذى يدور حول المبنى من الداخل والخارج . وهناك أيضاً معبد زيوس فى الأولب الذى بنى كنموذج مثالى للطراز الدورى . أما معبد هفايستيون Hephaisteion فكان مخصصاً لعبادة إله النار والصناعة . وأما معبد أركتيون على الأكروبول فى أثينا فهو من أشهر العمائر الأيونية التى تميزت بطرازها الأكثر رشاقة وزينة ،وكان مخصصاً لعبادة إله البحر بوزيدون . إن النقطة الجوهرية فى هذه العمائر ، أنها جميعاً محل عناية وإهتمام من الخارج . وقد أعيد تخطيط الأكروبول فى عصر بركليس بعد أن دمره الفرس ، فى القرن الخامس (٤٩٩ ق . م) بعد أن هزمت الإغريق الأيونية جيوش دارا الثالث ملك الفرس . وقد تركت الحروب الفارسية فى أثينا حالة لاتستطيع معها ان تنفق على المشاريع العامة .

رسوم الخزف الإغريقى

وباستطاعة المرء ان يتعرف على تاريخ اليونان لفترة تبلغ حوالى الف سنة من خلال دراسته لرسوم الخزف اليونانى ، ذلك إذا ما نظر اليها على أنها تمثل مرآة للحضارة اليونانية ، ومصدراً لمعرفة الحياة القديمة . فعلى سطح هذه الأوانى الخزفية ذات الأشكال الرشيقة والدقيقة رسمت الأساطير الإغريقية وخاصة بعد عام ٦٠٠ ق . م . وعندما تطورت الموضوعات بعد ذلك

أصبحت تستوحى مشاهد من الحياة ، وتصور عادات الناس · ومعظم الموضوعات فى هذه النوعية من منتجات الخزف كانت ترسم على أرضية سوداء بحيث تترك أماكن الرسم بلون الآجر ، ثم يقوم الفنان بتوضيح الوجوه بخطوط دقيقة ·

النحت الإغريقى

استعمل النحات الإغريقى الرخام والبرونز فى صناعة تماثيله التى تميزت بواقعيتها ، وأحترامها لقوانين النسب والمنظور ومبادىء الجمال ، وقد اعتنى فى نحتها بثنيات الأقمشة اللينة ، وبالأوضاع التى تبرز جمال الجسم ، وفى توضيح التعابير والحركات ، وقد اقترب من الواقع · ان ما كان يهتم به النحاتون فى اليونان لهو الإيقاع والواقعية ودراسة التفاصيل ، والدليل على ذلك تمثال المصارع المحفوظ فى متحف اللوفر ، وتمثال فينوس اسكلان ، وزيوس – هستيا Histiea ·وهناك لوح منقوش بطريقة النحت الناقر من ثلاث الواح تعرف بألواح لودوفيزى ، والجزء الأوسط منها يمثل ولادة فينوس · أما اللوحان الجانبيان فيمثل احدهما امرأة تحرق البخور والآخر يمثل عازفة للمزمار ·

ومن أشهر النحاتين فى المرحلة الكلاسيكية الأولى ميرون ، الذى ولد عام ٤٩٥ قبل الميلاد ، ومن أعماله تمثال رامى القرص (٤٥٠ ق·م) الذى أظهر فيه مقدرته على تمثيل الحركة من خلال وضع رياضى · وقد رفع ذراعه



رأس أفروديت الكنيدية من الرخام لبراكستيل ، القرن ٤ ق . م

اليمنى وفى يده قرص يهم برميه ، وساقه اليسرى على وشك الحركة إلى الأمـام ٠ وقـد حـاول بـولكليت ان يرسخ من خـلال تماثيله قـواعـد التـوازن فى الجسم الإنسـانى فـى وضـع الحـركـة ، فـقـدم مـعـيـاراً ريـاضـيـا سـمـاه القـانـون Canon ، ومن أشـهـر أعـمـالـه حـامل الرمح Doryphore ، ويمثل نـحت فـيـديـاس قـمـة الفن الإغـريقى الكلاسـيكى ، ومـن أعظم أعـمـالـه تمثـال زيوس فى مـعـبـد الأولب ، وتمثـال أثينا بارثينوس ، وهـمـا من الذهـب والعـاج ، ومـن آثاره فى البـارثينوس عـدد أربعـون تمثـالا – أمـا فى الجـهـة الشـرقـيـة فـهـنـاك نحتـاً بارزاً يمثل ولادة أثينا ، وفى الجهة الغربية آخر يمثل صرا ع أثينا وبوزيدون ٠

وكـانت التـعـبـيـرات القـويـة قـد ظـهـرت فى شكل الإنسـان ، وخـاصـة فى منحوتات براكستيل Praxitele ومنـهـا تمثـال ابولون ، وتمثـال هرمـز يحـمـل ديونيسـوس ، وتمثال فينوس – ميلو المحفوظ بمتحف اللوفر ٠ وقـد ارتسـمت على وجوه أعماله تـعـابـير هادئة جذابة ، وأضـفى على عيونـهـا تـأثيراً حـالماً ٠ وهـنـاك سكوبـاس Scopas الذى ولد عـام ٤٢٠ قبل الميلاد وكـان يمتـاز بمقـدرته على إبراز العـواطف الإنسـانيـة والإنفـعـالات النفـسـيـة ، وليـسـيـب Lysippe النحـات المبـدع الذى اعـتـنى فى أعـمـالـه بإبراز الحـركـة ، وتمـتـعـت تماثيله برشاقة ومثالية طاغية ، وفى أعماله ميلاً واضحاً تجاه الإحساس والشعور به ٠ وقـد أزدادت فى صـيـاغـتـهـم لصـور الأشـخـاص الفـرديـة والواقـعـيـة ٠٠ ويعتبر براكستيل أفضل من نجح فى تشكيل الصفات المادية فى القرن الرابع قبل الميلاد ٠ أمـا عندمـا أزدهـرت كورنـثـيـا وأزدادت القـابلية لحـيـاة التـرف ،

وظهر الطراز الكورنثى ، بدأ التعبير فى صيغ الأشكال الآدمية يظهر بقوة واضحة حتى أصبحت الدلالة الجسمانية لهذه الأشكال تبدو ملموسة وطبيعية ·

فن التصوير الإغريقى

أزدادت أهمية التصوير الإغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، عندما برز إسم المصور بولجنوت Polygnote فى أثينا عام ٤٧٠ ق · م · ، الذى كلف بتزيين بعض القاعات فى دلف وفى أثينا ، ومن أهم مناظره الإستيلاء على طرواده المستوحى من أدب هومير ، ورغم قلة أعتنائه بالتدرجات اللونية ، أو لعامل التظليل، إلا أنه من خلال الإستعانة بإمكانات الخطوط والرسم ، قد أظهر فى مثل هذه الرسومات أهتماماً بالمنظور والمشاهد الطبيعية ، وتأكيده فى ملامح الوجوده على مايعبر عن المعانى العاطفية ·

وهناك أيضا ابوللودور Abollodore الذى اعتمد فى لوحاته الملونة على استخدام المنظور والظلال ، من أجل التعبير عن موضوعات تاريخية ، بأسلوب أكثر حيوية وواقعية وحركة · أما زوكسيس Zeuxis فهو أول من رسم بناء على أصول راسخة فى المنظور والتظليل ، ويقال عنه « ولقد بلغ إتقانه فى نقل الموضوع ومحاكاته للواقع ، أن صور مرة طفلاً يحمل عنقوداً من العنب يكاد يكون واقعياً ، حتى أن العصافير كانت تتهافت عليه

وتنقره»[٢٣] . وفى القرن الرابع قبل الميلاد بزغ نيسياس Nicias رائـــدا لمدرسة أثينا فى التصوير . أما أبيل Apelle فقد رافق الإسكندر المقدونى ، فأنجز عددا من الصور ، منها صورة للإسكندر نفسه وقد اتخذ شكل زيوس ممسكاً بالصاعقة . وعندما سافر إلى مصر بعد موت الإسكندر ، عاش هناك فى رعاية البطالسة ، وأمتاز بموضوعاته المبتكرة ، ومن أشهر لوحاته فينوس وهى تخرج من البحر ، التى أستوحى بوتيتشيللى موضوعه منها ، وأيضا لوحة النميمة .

الفن الهلنستى

بعد ان قضت قوات الإسكندر المقدونى على دارا الثالث ، ملك الفرس، أثناء المعركة الحاسمة فى موقعة أيسوس Issos عام ٣٣٣ ق . م . ، تحررت المناطق الأيونية الإغريقية ، وزحفت قوات الإسكندر تجاه الشرق (على سورية ومصر) وأسست الإسكندرية ، واستولت على بابل وبلاد فارس ، وهناك تزوج المقدونى من أميره تدعى روكسان . ومع انطلاق الإسكندر ، الذى كان شديد العناية بالثقافة والفن ، حيث تتلمذ على يد الفيلسوف أرسطو ، ومع فتوحاته إنتقلت مصادر الفن من بلاد الإغريق إلى البلاد الشرقية ، حتى ان أصبحت الإسكندرية وانطاكية ورودوس مراكز أساسية لحضارة جديدة ، تعرف بالحضارة الهلنستية ، التى برزت معالم شخصيتها الروحية وتطورت . وبعد موت الإسكندر المقدونى استقل بطليموس بمصر وفينيقية ، وسيلوقوس بآسيا الصغرى وسورية وانتيجون بمقدونيا . أما فى

مصر فقد استقر طابع الفن الإغريقى بكل قواه . فرغم احتفاظ النحت المصرى فى العهد البطلمى بالطابع الفرعونى الأصيل ، إلا أن هناك آثار ظهرت فيها الأصول الإغريقية بشكل كامل ، مثل تمثال النيل الذى أنتجه أحد النحاتين فى الإسكندرية ، ففيه بدا النيل فى هيئة شيخ مضطجع يحيط به ستة عشر طفلاً يمثلون إرتفاع مستوى المياه فى النهر وقت الفيضان ، أما تمثال فينوس – ميلو ، المحفوظ بمتحف اللوفر فقد عثر عليه فى رودوس ، وكذلك تمثال النحات كاريس تلميذ ليسيب المخصص لـ « ربه النصر – ساموتراس » (ق ٣ ق . م) والمحفوظ بمتحف اللوفر أيضاً . وهناك كذلك تمثال اللاوكون Laocoon كاهن طروادة الذى نصح مواطنيه ان يرفضوا الحصان الخشبى ، فكان جزاؤه ان دست اليه الآلهة أثينا ثعابين ظهرت فى التمثال تحيط به وبولديه وهو يحاول إزاحتها بيأس .

وبالإضافة إلى ماتميز به النحت الهلنستى من واقعية فاقت النحت الإغريقى ، فإن الشرق قدم لهذا الفن ما عمل على الإرتقاء بواقعيته إلى المستويات الروحية ، حيث استطاع الفنان الهلنستى أن يظهر من خلال تعبيرات وجوه تماثيله تأملات حالمة نفذت عبر النفس فكشفت عن أسرارها ، بقدر استحوذ به الفنان على مشاعر المشاهدين فهزها ، وأثار العواطف الراقية من خلال المعانى المختلفة ، خاصة وأنه تمكن من التمييز فى مثل هذه الأعمال بين تعابير الزمن على وجوه الأطفال والشيوخ وعلى أجسامهم .

ومن أشهر المعابد المصرية التى بنيت فى العهد البطلمى ، معبد إدفو، الذى بنى عام (٢٣٧ ق . م) ، وهو يعد نموذجاً للفن الهلنستى المصرى . أما معبد دندرة (القرن الأول ق . م) الذى بنى للمعبودة هاتور فيمتاز بسقفه ذى الدائرة المنقوش عليها الأبراج الفلكية ، وهناك أيضاً فى جزيرة فيلة معبد لإيزيس قد اشتمل على أعمدة من النوع المركب تعكس عمارته عناصر هلنستية واضحة .

بدايات فنون النهضة الإيطالية

مقدمـــــــــــة

عندما وقع مجتمع الغرب تحت سيطرة القبائل البربرية فى عصوره الوسطى ، هبطت ثقافته ، فظل يحيا حياة مظلمة لعدة قرون · وفى مجال الفن انتشرت نزعة زخرفية هندسية وتخللت الفن مظاهر بدائية ، فأصبح يفتقر إلى أصول البناء الفنى « الصحيح » فى صور موضوعاته ، إلا أنه رغم ذلك لم يكن يفتقد إلى الحيوية وقوة التعبير ·

كانت نظرة المجتمع الأوروبى فى العصور الوسطى إلى العالم ذات طابع ميتافيزيقى ورمزى فى نفس الوقت ، أما الفن فكان يعد آداة للتعليم الكنسى ، وقد تطلب عمل الفنانين فى ظل المضامين الروحية المسيحية التخلى عن مبدأ التصوير المحاكى التجسيدى · وقد تغير مجتمع الغرب على أثر غزوات البرابرة ، حيث أستطاع الملوك المنتصرون ان يرتفعوا بأنفسهم إلى مستوى الأباطرة الرومان ، وعندما توج شرلمان ، جمع فى حكمه بين السلطتين الزمنية والدينية وأصبح يعتبر نفسه حامياً للعالم المسيحى ، فأنشأ مقراً للفنون ، ووضع برنامجاً ثقافياً يهدف إلى إحياء التراث الكلاسيكى القديم · أما الفن الرومانى المتأخر للقرنين الرابع والخامس مع الفن البيزنطى للقرون التالية فكانا يمثلان مصدراً للأفكار والصور الفنية ، وقد اتصف تعبير الفنان فى تلك الآونة بالنزعة الإنطباعية الذاتية ·

أما بالنسبة لفن العمارة فى القرون الوسطى ، فإن المتأمل إلى مبانى أوروبا فى تلك الآونة ، كنائسها الرائعة وأبراج نواقيسها ، يجدها تتمتع بمظهر صرحى يجمع بين المتانة الضخمة والجمال الجليل ٠ وقد ساعد على توفير نفقات تشييدها ، بل تطوع للعمل فى بنائها بغير أجر ، من انضووا تحت لواء الرهبنة ، أضافة إلى سلطة الكنيسة ذاتها حيث بلغت أقصى مداها فى تلك القرون ٠ ومع أنتشار الديانة المسيحية فى أوروبا ظهر طراز من عمارة الكنائس يستند إلى قواعد النماذج الرومانية ، ممتزجة بنوع المبانى المعروف بالبازيليكا (٢٤) ، ويطلق على المبانى التى بنيت على هذا الطراز اسم الكنائس البازيليكية ٠ وقد ظلت البازيليكيات طرازاً سائداً فى أوروبا حتى القرن الثامن ، حيث بدأ فى القرن التاسع ظهور الطراز الجديد الذى يعرف بالرومانسكى ، الذى أستمر حتى منتصف القرن الثانى عشر ، ثم تبعه الطراز القوطى ومن بعده طراز النهضة ٠

وإذا كان الفن فى العصور الوسطى انعكاساً للتعاليم الكنسية ، وتعبيراً عن ذوق الطبقة الإقطاعية ، نجد فن عصر النهضة متشبعاً بالمفاهيم التى تدور حول الإنسان والقيم الإنسانية ، حيث ابتدعت صيغة للجمال صور فى ضوئها الإنسان بشكل أكثر إجلالاً ومصطبغاً بروح بطولية ٠ وكانت هناك صلة قرابة من جوانب متعددة ، بين ثقافة عصر النهضة والثقافة فى الحضارة الإغريقية والرومانية القديمتين ، غير أن صورة الإنسان فى عصر النهضة قد أصبحت أكثر تعقيدا ، بل ومتعددة الجوانب ، وبدت حياة الإنسان الروحية أكثر اكتمالاً وعمقاً ٠

فن عصر البرابرة

لقد واجهت الإمبراطورية الرومانية غزوات من قبائل جرمانية همجية ، فأصاب الثقافة الغربية تدهوراً لعدة قرون ، وعندما زالت الإمبراطورية الغربية فى عام ٤٧٦ ، أسسوا على أمتداد أراضيها حكومات غير مستقرة . ومنذ نهاية القرن الخامس حتى نهاية القرن الثامن ، كانت قد لعبت التقاليد الفنية للبرابرة دوراً مهماً فى معظم أجزاء غرب أوروبا ، وكان فن هذه القبائل ذا نزعة هندسية تجريدية زخرفية وتسطيحية . غير أن الملوك المنتصرين استطاعوا ان ينتقلوا بأنفسهم من الحالة القبلية التى كانوا عليها إلى مرحلة الملكية . وكان يدعى فن عصرهم بالفن « الميروفينجى » .

وقد ظهر طراز العمارة البيزنطية فى ايطاليا منتقلا عن الأساليب التى انتشرت فى القسطنتينية ، منذ القرن الثامن فى كنيسة القديس مرقس بالبندقية ، والقديس فيتال بمدينة رافنا .وقد تميزت الكنيسة من نوعية هذا الطراز المعمارى بإيوانها المربعى حيث يحيط بجوانبها أربعة أذرع تشكل صليب ، وبقبابها نصف الكروية ، وبتغطية جدرانها بالطوب الذى يبطن من الداخل بالرخام والفسيفساء بزخارفة الدقيقة والمتقنة . فترسم صور القديسين بالفسيفساء على أرضية ذهبية ، وحيث كانت الكنيسة الشرقية تحرم استخدام التماثيل والمنحوتات البارزة ، فقد احلت محلها الصور .

وقد خلق الإزدهار الشامل للشخصية الإنسانية قاعدة لتعميق الإتجاه نحو تحقيق ذاتية التعبير الفنى . اما الفن فى القرن السابع عشر فكان يجمع بين مبدأ محاكاة النماذج الكلاسيكية وبين تحريفها فى نفس الوقت ، بالإضافة إلى التخلى عن مفاهيم الوحدة ، والإنسجام ، والوضوح « كمعايير للفن الكلاسيكى » واجلال مبدأ الذاتية فى مقابلها ، وأصبح الفنان يهدف إلى تحقيق الطابع التصويرى والإنطباع الحيوى ، بتفكيك القوالب الجامدة والتحديدات الخطية الواضحة ، والإنتقال من التبسيط إلى التعقيد .وهكذا تعارض ذلك مع المبادىء الكلاسيكية ، إلا أنه فى نفس الوقت كان اكتمالاً ونضوجاً للفن فى عصر النهضة .

فن عصر الكارولينجيين

لقد تحولت السلطة الزمنية للميروفنجيين ، إلى سلطة روحية لاهوتية وذلك بعد تأسيس شرلمان أمبراطوريته . وقد سمى الفن الذى انتشر فى هذه الآونة بالفن « الكارولينجى » . وكان يعد فى مضمونه فن خاص بالدوائر الحاكمة . وكانت مهام الفن قد احتلت مكانة الصدارة من أهتمامات الحكام . وقد أنحصر أزدهار الفن الكارولينجى فى الفترة من النصف الأول من القرن التاسع حتى منتصفه والفن فى هذه الآونة كان يستمد أفكاره وصوره الفنية من نماذج الفن الرومانى المتأخر (ق ٤ ، ق٥)، والفن البيزنطى فى القرون التالية ، غير أن الإتجاه إلى طابع الفنون الصغيرة والبعد عن الأسلوب الضخم هو ماساد تلك الفترة .

الفن الرومانسكى

وتعتبر الفترة من أواخر القرن التاسع إلى القرن العاشر من أكثر الفترات اظلاما ، فى تاريخ الفن الغربى فى القرون الوسطى · أما حوالى عام ١٠٠٠ فكان بداية للمرحلة التى احتلت فيها قضية انهاض الفن مكانة هامة فى أوربا ، فبدأ الفن فى طوره الجديد · وترجع تسمية « رومانسكى » إلى طراز العمارة التى انتشر فى البلاد الأوروبية ، التى كانت تتبع الكنيسة الكاثوليكية · وكان تطور العناصر المعمارية فى الأديرة والكنائس الرومانسكية مرتبط ، بشكل كبير بإنجازات المرحلة الكارولينجية ، ومتأثراً بالظروف المحلية للبلاد التى نشأ فيها ، بجانب تأثره بالفنون اللاتينية ، والبيزنطية والإسلامية · ورغم تعدد المدارس المختلفة فى طراز العمارة الرومانسكية ، فقد توفرت فيما بينها سمات عامة وخاصة فى مجال التخطيطات والتركيبات الأساسية ، والأشكال الزخرفية ·

كانت المهمة الأساسية للمعماريين فى المرحلة الرومانسكية هى إنشاء معبد من الحجر يستجيب لمتطلبات ممارسة الطقوس الكنائسية · وقد بدا الطراز البازيلكي سائدا كشكل مناسب لتحقيق مثل هذه المهام بعد ان استبدل السقف الخشبى بسقف من الحجر ·

وقد استخدمت من العناصر المعمارية الأساسية ، الدعائم مربعة الأضلاع ، التى تحيط بها أعمدة أو انصاف أعمدة ، بهدف توزيع الثقل ،

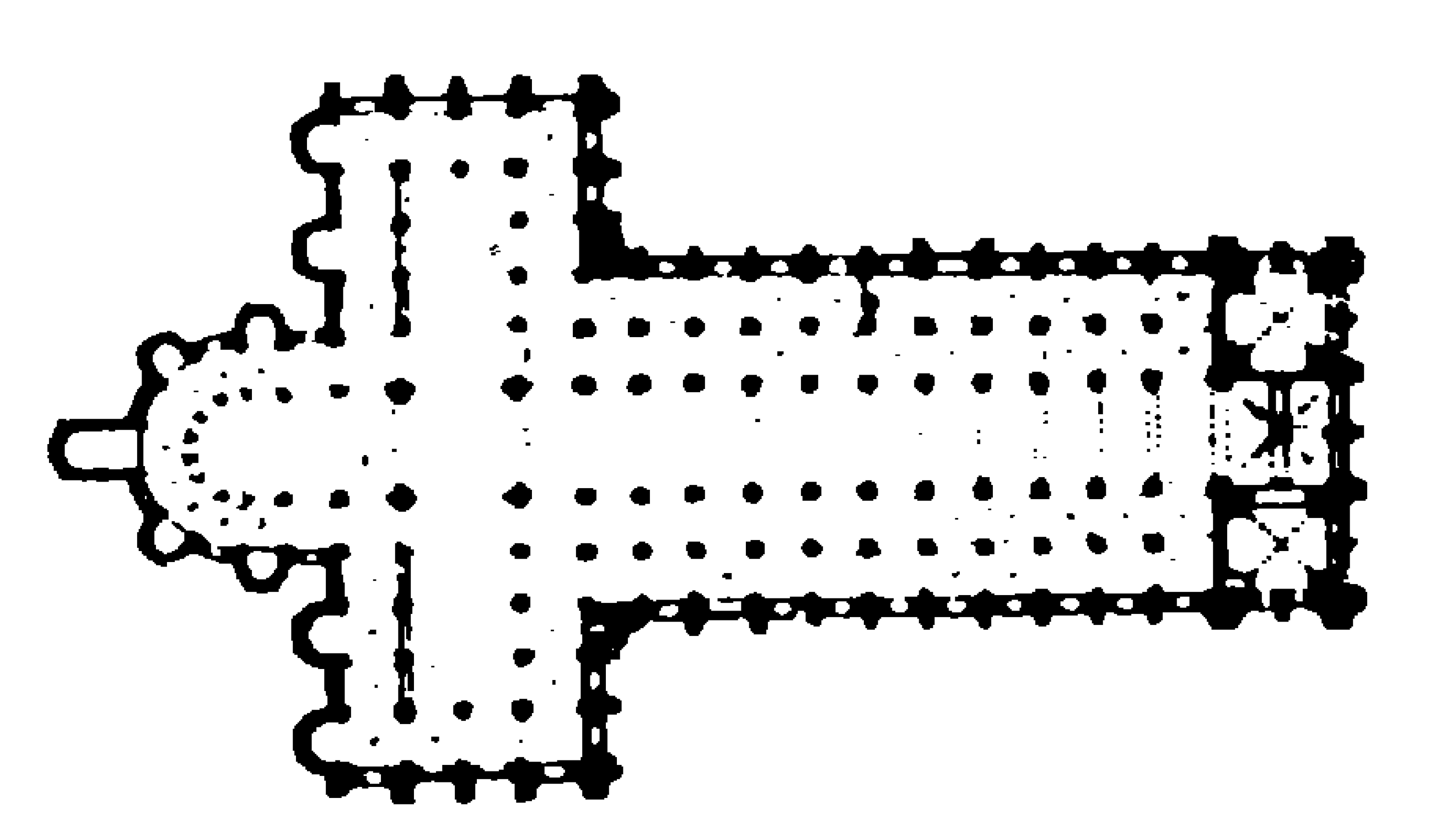
والأقبية المبنية بالأحجار . وقد كانت العمارة الرومانسكية تعبيراً صريحاً عن القوة اللامحدودة والموارد الوفيرة ، حيث ضخامتها ، ومتانتها ، فكانت تبدو حصوناً ، غير أنها لاتخلو في عناصرها المعمارية من مسحات البساطة والتجانس ، على عكس العمارة الكارولينجية التي اتسمت بالرهافة والتقلب المزاجي . ولما كانت الكنيسة الرومانسكية تتميز بالإرتفاع الشاهق في سقوفها ، ونظرا للثقل الواقع مباشرة على الجدران فإن ذلك قد استوجب مراعاة ضخامة سمك الجدران ، وندرة الفتحات الخاصة بالنوافذ والأبواب، فعكست التأثير بالهيبة ، وعبرت بضخامة بناياتها عن متانة العقيدة ورسوخها . وقد سادت التخطيات الرأسية والأفقية للأشكال بجانب العقود النصف دائرية ، وغالباً ماكان المظهر الخارجي للأبنية في ذلك الطراز المعماري ، يعبر بدقة متناهية عن خصائص تخطيطها الأساسي ، وعن تقسيمات فراغها الداخلي ، التي يشيع فيها تأثيرات الهيبة والصرامة والتجانس .

وهكذا بنيت الكنائس على الطراز الرومانسكي مستخدمة شكل إيوان الكنائس البازليكية والجناحان المحاذيان له ، والحنية المسقوفة في الطرف المواجة للمدخل الرئيسي بشكلها نصف الدائري مع العقود النصف دائرية . وقد استلزم بناء سقف مثل هذه الكنائس من الحجر جعل جدران الكنيسة وعمرها سميكه حتى تتحمل ثقل السقف ، كما أصبح ضروريا التقليل من النوافذ وتصغير حجمها لئلا تضعف الجدران ، مما جعل الكنيسة تبدو قليلة

الضوء وقليلة الإرتفاع . اما بناء الأبراج لتصبح عالية فإنه أكسب مثل هذه الكنائس جلالاً . وعندما اضيفت الأجنحة العرضية جعلت من شكل الكنيسة أقرب إلى هيئة الصليب ، كما صممت الأبواب والنوافذ لتكون أوسع فى الخارج منها فى الداخل ، حيث تقع أعلى أكبر الأبواب فى الجهة الغربية نافذة مستديرة ، أما زخارف الكرانيش فكانت منحوته بأشكال نباتية وحيوانية محورة عن الطبيعة ، وقد استخدمت طريقة الرسم بالألوان على الحجر اللين (فرسكو) لتصوير المشاهد الدينية داخل الكنيسة .

العمارة الرومانسكية فى فرنسا

عندما بزغ نجم القرن الحادى عشر اخذت العمارة الفرنسية كغيرها من الفنون الأخرى فى تطوير عناصرها وتخطيطاتها الأساسية ، فصارت شامخة ، وقد استخدمت فى نظامها الأعمدة الرومانية بجانب العقود النصف دائرية . وتعد « كنيسة سانت سرنان » التى أنشئت بمدينة تولوز فى أواخر القرن الحادى عشر ، من أجمل الكنائس على الطراز الرومانسكى فى فرنسا . وتخطيطها الأساسى على هيئة الصليب اللاتينى .



تخطيط كنيسة سانت سرنان الرومانسكية بفرنسا

العمارة الرومانسكية فى ايطاليا

لقد كانت عمارة الكنائس فى ايطاليا فى منتصف القرن الثالث عشر تتضمن طابعاً انشائياً تحكمه التقاليد الكلاسيكية للعصور الوسطى المبكرة. وقد كان تخطيط الكنيسة ذاته يتشابه مع البازيلكا القديمة مع استخدام الأسقف التى تتخذ شكل القبو لتغطية الأروقة . وتعتبر كنيسة بيزا ، التى أنشئت فى أوائل القرن الثانى عشر ، ذات التخطيط البازيلكى ضخمة وبسيطة فى نفس الوقت ، وتوحى بالفخامة والعظمة . ويغطى رواقها الأوسط سقف مستوى ، أما الأروقة الجانبية فتتخذ سقوفها شكل القبو ذات العقود المتقاطعة ، وتحمل العقود فى الرواق الرئيسى الأعمدة الضخمة ، والجزء الأعلى من الجدران مغطى بالرخام الأبيض والأسود . وكل المبنى من الخارج مغطى بالحجر الأبيض ، اما الواجهة فمزودة بأربعة عقود تحملها الأعمدة متجاورة تقوم بدور تزييني . وداخل هذه الكنيسة يشعر المر بجو من الرهبة وبالمشاعر المقدسة . وتمثل كنيسة بيزا أحد الطرز الرومانسكية فى عمارة الكنائس فى ايطاليا ، وهو « الطراز التوسكانى » ، وهناك طرازان آخران هما « اللومباردى » الذى أنتشر فى شمال البلاد ، و « الطراز الصقلى » فى جنوبها .

فنون التصوير فى العصور الوسطى

لايكاد المرء ان يعثر فى القرون الوسطى على عمل فنى يصور غير الموضوعات الدينية ، فلم يكن لمثل هذه الصور مكان حتى فى الكنائس الرومانسكية . أما فى الكنيسة البيزنطية ، فقد كان العداء للوثنية ، والدعوة لحياة التقشف والزهد فى الحياة الدنيا هو مايميز العقيدة الدينية . فكانت الحياة تبدو لفهم القساوسة معبدا للحياة الأخرى ، لذا فلم يكن فى وسعهم ان يسمحوا برسم صور الإستمتاع بملاذ الدنيا ، فاكتفت الكنيسة البيزنطية بصور الفسيفساء التى تتناسب مع الطابع التقشفى . وقد استخدمت فى معظم اللوحات الأرضيات المذهبة ، مع اتباع تقليد فى التلوين يفرض أن لاتتعدى ألوان الملابس الأحمر والأزرق مع جمود حركة الأجسام ، حتى بدت صور المسيح فى طفولته كصورة شيخ هزيل ، وصورته فى رجولته كقاض رهيب ، أما صورة العذراء فظهرت بعيون لوزية لا أثر للعاطفة فيها .

أما وقد ظهر المذهب العقائدى الجديد الذى يدعو إلى روح المحبة والعطف على يد « القديس فرنسيس الاسيزى » ، فإن صورة العذراء قد بدت فى فن التصوير فى هيئة أكثر حيوية .

فن النحت فى العصور الوسطى • الطراز البيزنطى

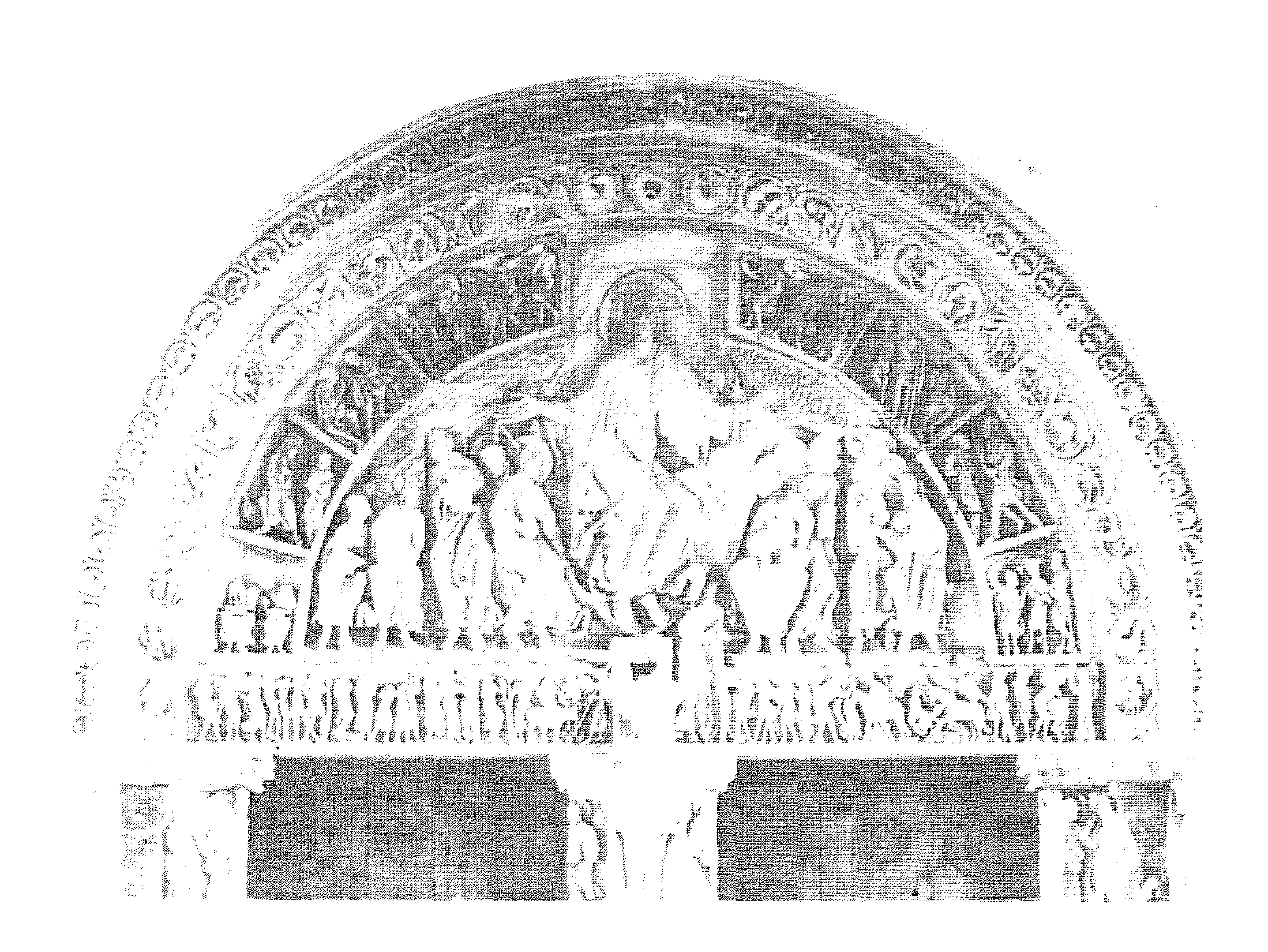
عندمـا أصـاب فن النحت فى أوربا الإضـمـحـلال فى القـرنين الرابع والخـامس الميـلاديين ، كانت الأعمال مع ندرتها فى هذه الآونة تبدو صورها ثقيلة مزدحمة •

أمـا مع انتـشـار الطراز البـيـزنطى فـقـد اسـتـخـدم فى نحت اطارات (كرانيش) الكنائس وعلى تيجان الأعمدة الأشكال الهندسية والإصطلاحية والرمـوز المجـردة ، حـيث خلت من الصـور الإنسـانيـة ، نظراً لكره الكنيسـة الشرقية (الأرثوذكسية) للتماثيل • وقد اتخذت مثل هذه المنحوتات أشكالاً ثابتـة لاتتـغـيـر منذ عـصـر جـسـتنيـان ، حـتى ظلت نماذج النحت البـيـزنطى مـرشـدا لمصورى ونحـاتـى أوربا الغـرب حـتى أواخـر القـرون الوسطى • وقـد ازداد صـمـود الفن البـيـزنطى بعد القـرن السـادس عشـر فـتـحـول إلى صـنـاعـة تخلو من العاطفة والخيال •

وقد أكتفى النحـات الرومانسكى بزخرفة تيجان الأعمدة وأعمال مداخل الكنائس بمنحـوتـات ، مـزيج من الفن الرومـانـى والفن البـيـزنطى والفـارسـى بأسلوب اصطلاحى رمـزى ، ولقـد شـا ع اسـتـخـدام النحت البـارز فى زخـرفـة الواجهات الرومانسكية ، وقد اشتملت معظم موضـوعات ذلك النمط من الفن، قصص من الكتاب المقدس ، بجانب تصوير الرسل والحواريين •

أما موضوع النحت البارز فى واجهة كنيسة فيزيلى فمأخوذ عن القصص الإنجيلى المقدس ، ويصور فيه المسيح كشخصية رئيسية تتوسط العمل . وجسم المسيح منحوت بحجم أكبر من حجم الحواريين المنحوتين وهم يلتفون من حوله . اما القديسون فنراهم وقد نحتوا فى مستوى أدنى من مستوى المجموعة الأساسية ، على أنهم يمثلون دوراً أقل أهمية من دور المسيح أو الحواريين فى مضمون العقيدة المسيحية . وعندما كانت طريقة المعالجة الفنية الخاصة بفن النحت فى العصر الرومانسكى تقوم أساساً على مبدأ الرمز ، فذلك يوضح سمة الإستطالة فى نسب الأجسام والمبالغة فى اتجاهات حركاتها العنيفة المتوترة ، واستخدام الخطوط المعقدة فيها . كما ان الشخصيات قد اصابتها نحوله . وظهرت أكثر انفعالية وعصبية . وكانت كل هذه السمات الأسلوبية بالطبع تتفق مع المتطلب الدينى ، حيث الإعتقاد فى فناء الجسد ، وبقاء الروح ، وهو مفهوم دينى من القرون الوسطى حققه الفنان الرومانسكى فى أفضل صورة . .

أما النحت الذى يصور النبى أشعياء ، فهو من الأعمال الرومانسكية الفرنسية لأوائل القرن الثانى عشر ، موجود على جدران بكنيسة سويلاك . ويتضمن هذا العمل حسا متوترا وعصبيا ، ويفيض بالحركة العنيفة . ومن وضعيته ، ومن طريقة معالجة ثنيات العباءة الملقاة على كتفيه ، وأيضاً من أتساع العيون ، ومن تقاطع الأرجل يتضح ذلك الأداء المتميز لفن النحت



نحت كنيسة فيزيلي (القرن ١٢ ، فرنسا)

الرومانسكى ، الذى يهتم الفنان فيه أكثر مايهتم بتحقيق غاية تطويع الخيال لتصوير موضوعاته ، دون الإستعانة بمادة الحياة الحقيقية .

الفن القوطى

لقد كان العصر القوطى فى الفن الغربى - اذا ما قارناه بالعصر الرومانسكى ، يمثل خطوة للأمام فى اتجاه التعبير الأكثر واقعية عن العقيدة. ومن خصائص هذه الفترة من القرون الوسطى ، الدور الكبير الذى بدأت تقوم به المدينة فى تحديد السمات الأساسية التى سوف تسود مجال الفن . ويتحول النشاط الفنى فى هذه الآونة من أيدى القساوسة إلى أيدى فنانين دنياويين . والذى يميز الفن القوطى بشكل حاسم عن الفن الرومانسكى هو ان فى الفن القوطى قد عمل على تقوية العناصر العقلانية من جانب ، وعلى تقوية الإتجاهات الواقعية من جانب آخر . فقد كان الفن القوطى فناً حضرياً ويتبع ذوقاً علمانياً ، وأصبح يعتمد على مستوى الإستمتاع الواقعى بالحياة ، وحل محل المفاهيم الميتافيزيقية ، التى كانت ترتبط بفن الأديرة الرومانسكى ، ومفاهيم أخرى مرتبطة بالبيئة وبالوجود الحقيقى .

وما عجل بنشأة الطراز القوطى هو ضرورات التطور الصناعى فى المجتمع الأوربى ، والإنفتاح على العالم بعد أتساع رقعة التجارة وزيادة الإتصال بالدولة البيزنطية وبالشام ، وبمختلف الدول العربية نتيجة للحروب

الصليبية . وهكذا أتسعت المدن الأوربية اتساعاً عظيماً وزادت ثرواتها ، ونشأ الإهتمام بالمبانى غير الدينية .

العمـــارة القوطيـــة

وقد استخدمت فى العمارة القوطية الأسناد الخارجية ، حيث كانت تعمل العقود الساندة على سند المبنى فى الأجزاء التى يقع عليها الدفع الجانبى . وهكذا استغنى عن الأقواس النصف دائرية التى اشتهرت بها العمارة الرومانسكية ، واستبدلت بها الأقواس والحنيات المدببة ، وفضلها المعماريون ، لأن ثقلها يقع على الجدران أو العمد عموديا ، فيصبح بذلك مقدار دفعها الجانبى للجدران أو العمد أقل . كما عمل على زيادة ثبات الحنيات بعمل أضلاع لها ترتكز على العمد ، وبهذه الطريقة يمكن ضمان التوازن بين أجزاء البناء الذى بدا ككيان يشتمل على هيكلين ، أحدهما أساسى داخله والآخر ثانوى خارجة . ومن هنا ظهرت أهمية تحقيق التوازن بين الأجزاء المختلفة للمبنى ككل .

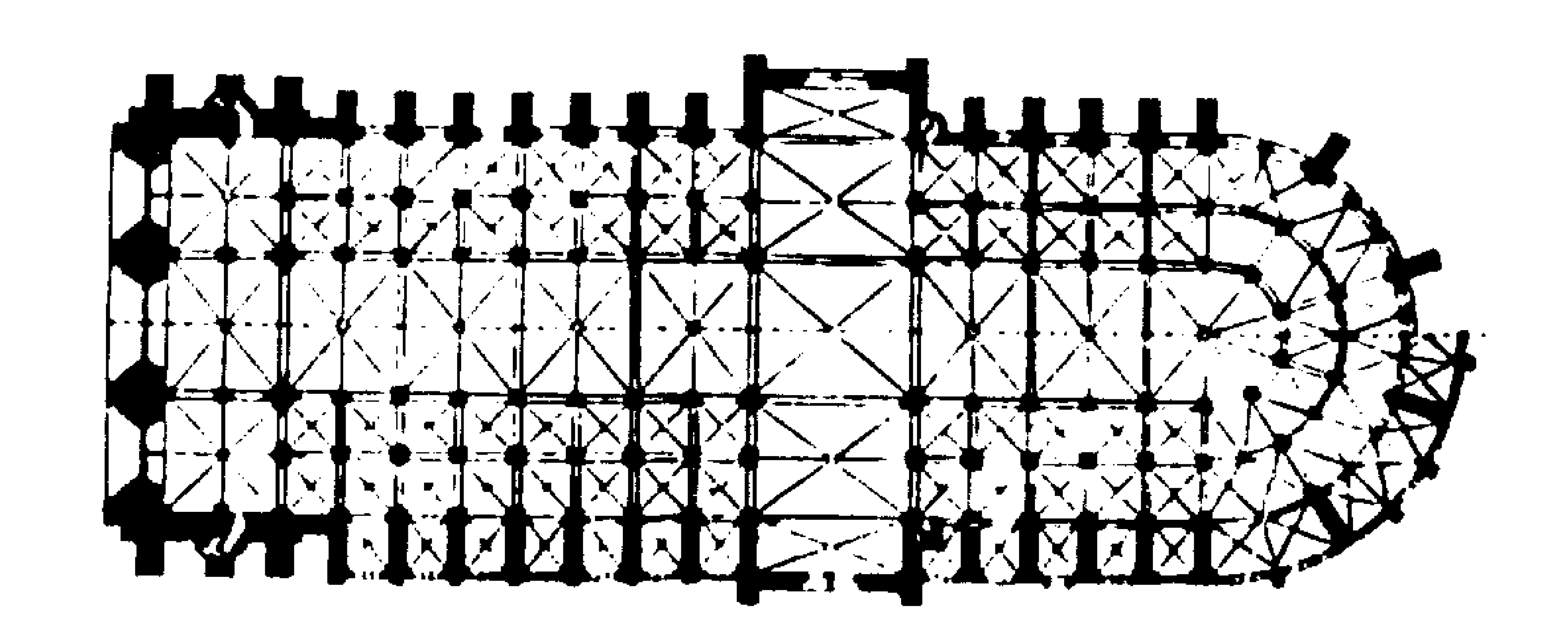
ومن الملاحظ فى مثل هذه العمائر القوطية ، المغالاة فى استخدام الزخارف فلا يكاد يخلو جزء من مثل هذه المبانى من النحت والتصوير لدرجة انهم نحتوا من تلك الأثقال الحجرية ، التى كانت تستخدم فى تقوية الأسناد ، فصنعوا منها تماثيل بديعة . ومتى أشتملت العمائر على نوافذ شاهقة الإرتفاع ، بلغ إرتفاع بعضها حوالى عشرين مترا ، وزينت بصور صنعت

بطريقة الزجاج الملون المعشق ، فكانت تشكل من أجزائه الصور الرائعة المستوحاة من قصص الكتاب المقدس أو من الطبيعة .

وقد استغنى فى فن العمارة القوطية عن طريقة التأليف التى تتمتع بالوحدة الزخرفية ، وحلت طريقة أخرى تتميز بالتأليفات الجزئية . وكانت الخطوة الحاسمة التى انتقلت بطراز العمارة الرومانسكية إلى الطراز الجديد فى العمارة القوطية ، هى إبتداع « الأقبية المتداخلة كطريقة يتشكل فيها القبو من تداخل قبوين ، ذلك بالإضافة إلى ظهور الدعائم الطائرة . والإنطباع الذى يمكن ان تعكسه الكنيسة القوطية هو الإحساس بعملية النمو المستمر . فلقد تحولت الكتلة المستوية الجامدة فى الفن الرومانسكى إلى مجموعة من القوى التى تتفاعل بطريقة جيومترية ، وتعكس التأثير بالحركة اللامتناهية .

ان الطراز القوطى فى فرنسا قد ظهر فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر وبقى ثلاثمائة عام يسير فى طريق تعميق عنصر الرشاقة والجمال الزخرفى ، ويمثل القرن الثالث عشر المرحلة التى ازدهر فيها فن العمارة القوطى فى فرنسا ، أما فى القرن الرابع عشر فقد قويت العناصر التزيينية من حيث وضوح الأساس التركيبى ويعرف الطراز القوطى الخاص بالقرن الخامس عشر فى فرنسا بالقوطى « اللهيبى » فبعض عناصره الزخرفية تتشابه مع السنة اللهب . وكاتدرائية نوتردام فى باريس (النصف الأول من القرن الثالث عشر) عبارة عن بازيلكا خماسية الأروقة . وتعتبر

هذه الكائدرائية ذات خصائص نمطية تمثل أسلوب المرحلة الأولى ، استخدم فيها الأعمدة الضخمة والأروقة ذات الجدران المرتفعة والمتماسكة فى عناصرها الزخرفية .

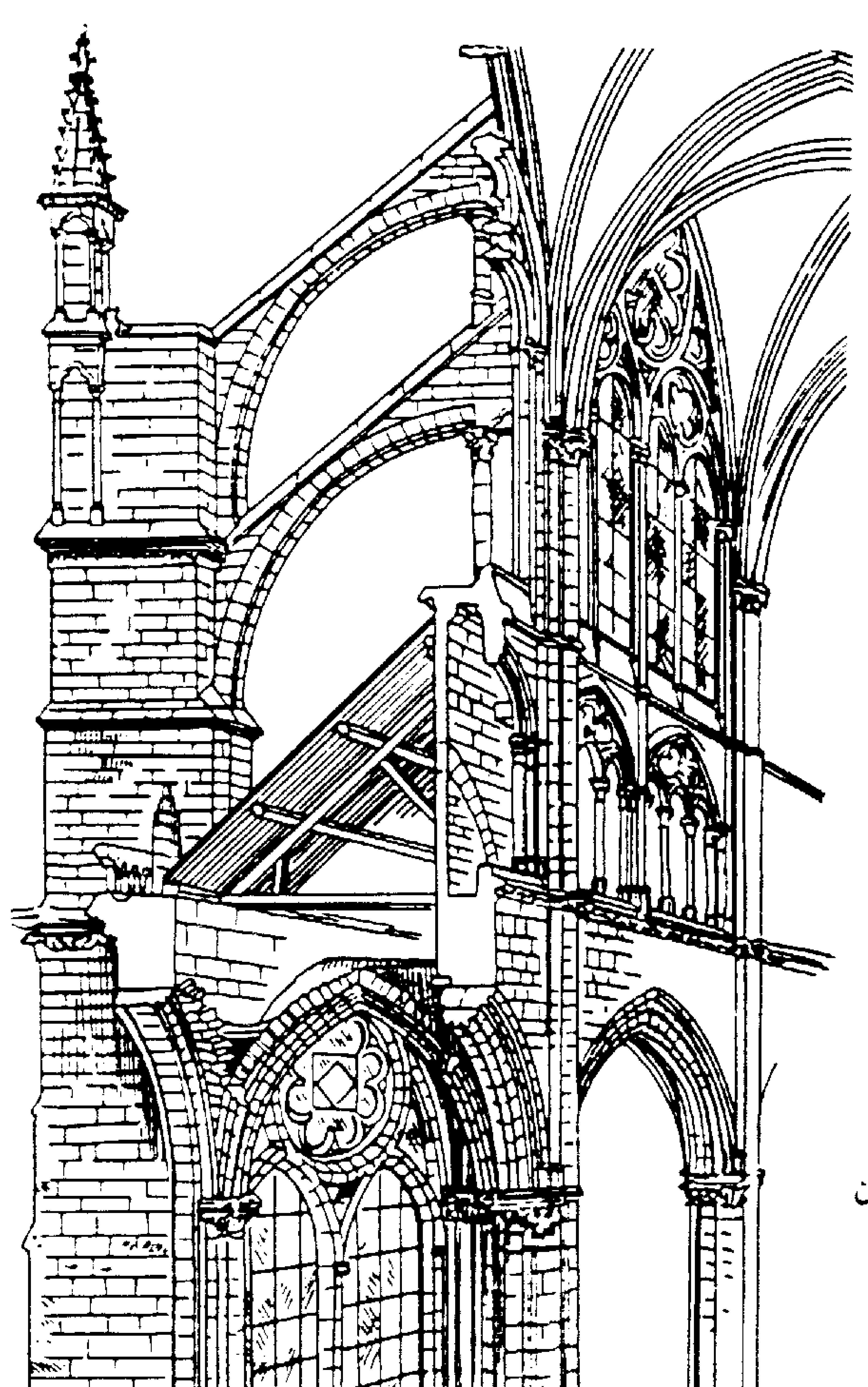


تخطيط كنيسة نوتردام بباريس

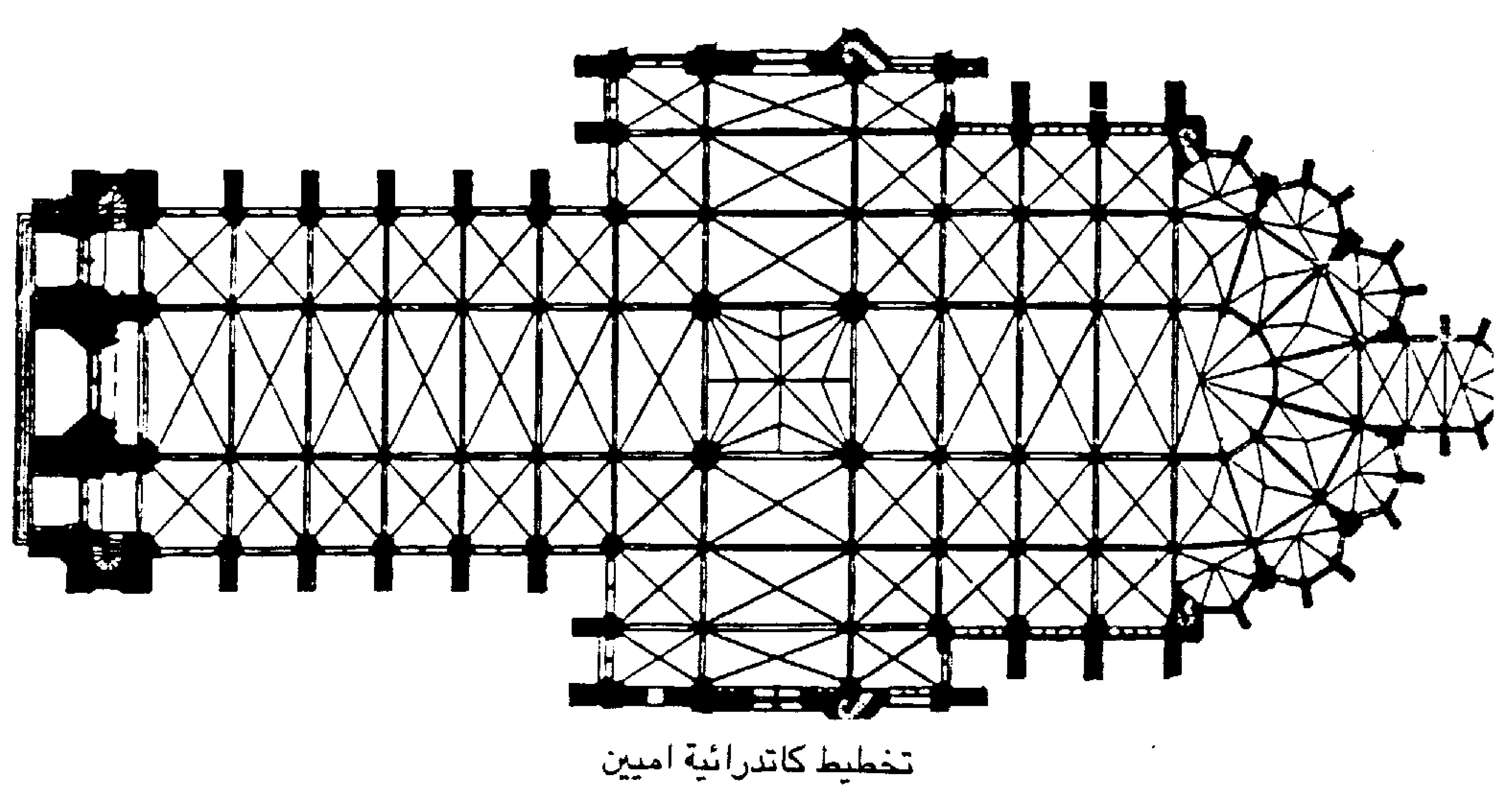
اما كاتدرائية امين ، وكاتدرائية ريمز (القرن ١٣) فيمثلان الخطوة التالية فى تطور واثراء أسلوب بناء وزخرفة الأشكال ، وكذلك تقوية نفس الأسلوب الذى ميز كاتدرائية نوتردام فى باريس حيث الرشاقة والرقة .

العمارة القوطية فى ايطاليا

انتشر طراز العمارة القوطى فى ايطاليا فى القرن الثالث عشر ، غير أنه ظل حتى القرن الخامس عشر يسير جنباً إلى جنب مع الطراز الجديد النامى لعصر النهضة الأولى . ومن أبرز السمات فى الطراز القوطى الإيطالى ندرة اقتباسه لنظام التركيب القوطى الدولى ، وتحديد استخدامه للعناصر القوطية الزخرفية . وكاتدرائية مدينة ميلانو (بدأ تشييدها فى عام ١٢٨٦) مثالاً لذلك الطراز ، اما قصر السيادة فهو أروع نماذج الطراز القوطى الدنيوى فى ايطاليا .



قطاع تخطيطى لكاتدرائية أمين



تخطيط كاتدرائية امين

النحـــــــت القوطـــى

ورغم ان الفن القوطى كان يهدف إلى التعبير عن المسائل الميتافيزيقية مثله كمثل الفن فى العصور الوسطى بشكل عام ، إلا أنه كان يجد تعبيره فى موضوعات مأخوذة عن العالم المادى ، ومطابقة للواقع المحسوس ٠ والذى يميز طريقة بناء العمل الفنى فى الأسلوب القوطى ، عن طريقة البناء فى فن العصور الوسطى هو التخلى عن مبدأ التأليف ، القائم على تجميع العناصر المترابطة فقط ، بما تتضمنه من معانى رمزية وبتخطيط زخرفى ٠ اما الطريقة الجديدة فتهدف إلى إحداث الوحدة الزمكانية ٠ ولقد أصبحت كل تفاصيل الحياة اليومية موضوعا للملاحظة والوصف ٠ وأصبحت الحيوانات والأشجار لا البشر وحدهم ، موضوعات فى ذاتها لإهتمام الفنان٠ ولقد استخدمت النقوش المصورة ذات الموضوعات المأخوة عن الكتاب المقدس ، فى زخرفة واجهات الكنائس ، غير أن الأشخاص المنحوتة كانت تبدو رأسية قليلة الحركة ، كما هو فى نحت واجهة كنيسة شارتر (١١٤٥ - ١١٥٥ ، فرنسا) ٠ أما فى نحت واجهة كنيسة ريمز فنلاحظ وضوح الحركة فى التفاته الشخصيات فى موضوع البشارة ٠

لقد تطور فن النحت القوطى مرتبطاً بشكل كبير بالعمارة ، ولقد ترك ذلك على أثاره طبيعة تشكيلية ٠ ومن السمات الرئيسية التى تميز النحت القوطى سمتان ، أولاها سيادة الأساس المجرد فى الإهتمام بظواهر العالم الواقعى فى مجال التجربة الفنية ، بالموضوعات الدينية بأوضاعها

الاستعراضية التى تغيرت صورها فأضيفت اليها السمات الإنسانية العميقة ، وفى نفس الوقت قد قوى دور الموضوعات الدنيوية ، وثانيهما تطور فن التمثال بجانب فن النحت البارز ، كما أن نحت الوجوه الشخصية قد اتخذ مكانة أهم فى هذه الفترة ٠

وهكذا لم يترك نحات العصر القوطى متسعاً من الكنائس إلا وجمله بالمنحوتات البارزة وبالتماثيل ، خصوصاً فى فرنسا ، حيث بلغ هناك النحت القوطى أوج تطوره فى القرن الثالث عشر ، حيث اشتملت كنيســـــة شارتر وحدها على حوالى عشرة الاف من التماثيل والمنحوتات البارزة ٠ وقد بذل الفنان الجهد فى محاولاته لمحاكاة الطبيعة ، فى تصويره للشخصيات التى تضمنت موضوعات الكتاب المقدس وسير القديسين والشهداء ، ذلك عدا الموضوعات المأخوذة عن عالمى النبات والحيوان ، أو عن الحكايات ذات المغزى الأدبى ، وكأن الكنيسة كانت هنا تقوم بدور تعليم الناس أمور دينهم ودنياهم فى آن واحد ٠

عصـــــــر النهضــــــة

مقدمـــة تاريخيـــة

لقد كان عصر النهضة (١٣٠٠ - ١٥٥٠) هو العصر الذى تحول فيه الفنان عن دور الرمزية الميتافيزيقية ، إلى تصوير العالم التجريبى بطريقة أكثر وعيا ٠

وحتى نهاية العصور الوسطى ، كانت قد قوضت أركان النظام الإقطاعى ، الذى كان منتشراً فى الغرب ، وحلت محله الطبقة الوسطى ، بنزعتها القومية وشعورها الوطنى ٠ وقد كان العنصر الأساسى فى فهم معظم فنانى عصر النهضة لمضمون الفن ، هو الإتجاه إلى مبدأ التجانس والبساطة ، والسعى إلى إعطاء انطباع كلى وعام للتمثيل الموحد من جانب واحد ، والتأكيد على الطابع العقلانى ٠ ولقد كانت مسألة تقدير انسب المرئيات بلوحات التصوير (ضخامتها وضآلتها) فى العصور الوسطى، يحدث تبعاً للتقدير الذهنى أو لقيمتها المعنوية ، اما فى عصر النهضة المرتبط بتطور العلوم التجريبية ، فكان التقدير يحدث تبعاً لمبدأ نسب المرئيات كما تبدو للإدراك البصرى للطبيعة ٠

وبالإضافة إلى فلسفة المذهب العقلانى ، التى اندلع الجدل حولها فى أروقة الجامعات فى أوربا ، والرغبة فى إعادة إحياء الجمال الكامن فى المنحوتات الرومانية القديمة ، كانت هناك أصوات رهبان الفرنسسكان تنشر

بين الفلاحين البسطاء الحقائق البسيطة ، التي يرددها فرنسيس الإسيزى عن مذهبه في وحدة الوجود · أي وحدة الله والكائنات ، بدلا من ثنائية العصور الوسطى ، القائمة على التناقض بين الجسد والروح ، وعن التفاؤل والبهجة بدلا من الوعيد المنذر والتخويف بنار الجحيم ، وعن التواضع والبساطة والإخلاص ، بل والإخاء بين الناس والحيوان والطبيعة ، فباتت مبادئه تنفذ إلى قلوب الجماهير وعقولهم ، فقد أصبح الدين في مهومه علاقة اختيارية تلقائية بين الفرد وربه ، تقوم على المحبة لا على الخوف ·

وكان القديس فرنسيس شاباً نشأ في أعلى سفوح المدينة الصغيرة أسيزى بوسط ايطاليا ، حيث كانت مركزاً جمع شملاً من المواهب الممتازة، ممن عكسوا تيارات عصرهم · وقد شهدت المدينة بناء كنيستها الكبرى خلال القرن الثالث عشر ، حيث قصدهم المصورون لزخرفة جدرانها ، وعلى رأسهم الفنان جيوتو دى بوندوني (١٢٦٦ - ١٣٣٧) الذي يعد رائدا لمدرسة فلورنسا ، حيث عمل على تجسيد أفكار القديس فرنسيس في تصاويره الجداريه · وقد زخرت مصورات جيوتو بالنماذج الإنسانية ، وبرؤى دانتي اليجيرى في الكوميديا الإلهية ، والتي جمع فيها بين فلسفة العصور الوسطى وأفكار الفرنسيسكان ، بالاضافة إلى ثقافة اليونان والرومان القديمة · ولم يكن هدف دانتي التعبير عن نظرة العصور الوسطى إلى العالم الآخر بل كان هدفه القاء الضوء على تطور حياتنا الدنيوية ، منذ بدئها بالخطيئة الأصلية للبشر ، وماتبعها من تطهير خلال مراحل التطور والتقدم،

حتى تحقق الخير الذى يتمثل فى التمتع بالفردوس ، وهى مرحلة فكرية طويلة مترعة بالإنفعالات والمشاعر التى لم تعرفها شعوب العصور الوسطى.

كانت صورة الحياة البسيطة وغاية المحبة البشرية قد فتحت أمام الفنانين آفاقا جديدة ، وعلى رأسهم جيوتو الذى عبر عنها فى نمط تصويرى نابض بالحياة وبسيط ، كشف فيه عن التوازن بين ماهو تجريدى وماهو مادى ، فى صور البشر الإنسانيين بعواطفهم فى البيئة الطبيعية ، فقد جمع فى هذه الصور المعبرة بين الجوهر الإلهى والواقع الإنسانى .

عصر النهضة المبكر فى إيطاليا

كانت الفترة فيما بين القرن ١٣ ، والقرن ١٤ هى ميلاد نهضة رائعة ، فقد ولد فى ذلك الوقت الأدب الإيطالى باللغة الإيطالية ، أما فى مجال الفنون التشكيلية ، فإن طائفة من الفنانين فى مجال العمارة والنحت والتصوير منهم : نيقولا وجيوفانى بيزانو ، وبترو كافاللينى وجيوتو ، قد حددوا فى فنهم معالم التطور التالى فى الفن الإيطالى ، بما حققوه من خطوات متقدمة فى اتجاه الإبداع المتميز ، وبما انشأوه من لغة فنية جديدة . لقد أصبحت فى هذه الآونة المدن الإيطالية ، فلورنسا ، وبيزا ، وسيينا مراكز للثقافة الفنية لعصر النهضة البدئى .

النحـــــت

وتتضح أهمية فن نيقولا بيزانو (١٢٠٥ - ١٢٧٨) فى كونه قد تحول فى فنه عن مضمون الزهد فى تعبير القرون الوسطى ، وأدخل عنصر الجمال الحسى « الأرضى » ، وقد اكتسبت اشكاله حساً وقواماً مادياً، وتأكد لديه بوضوح ، طابع الفرادة الإبداعية ، غير ان اعماله تبرز غالباً على خلفية مازالت تحتفظ بسمات التشكيل الخاصة بالعصور الوسطى · ويتضح ذلك فى كرسى معمودية مدينة بيزا · ويرجع تاريخ كتدرائية بيزا وبرج أجراسها إلى العصر الرومانسكى على حين يرجع مبنى المعمودية إلى أواخر القرن الثالث عشر · وتبين النقوش المحفورة فوق هذه المعمودية (١٢٦٠) المقدرة الفذة ، وقد ضمت موضوعات مختلفة من القصص والأحداث فى اطار واحد· أما فى لوحة البشارة ومولد المسيح والرعاة ، فتظهر العذراء فى ثلاث مشاهد فى نفس اللوحة ، حيث بدت فى الوضعية الأولى مضطجعة فوق اريكة ، فى مشهد ميلاد المسيح ، ثم فى مشهد البشارة أمام الملاك جبريل، كما تظهر مرة ثالثة فى مشهد بشارة الملاك للرعاة وزيارتهم للمسيح الطفل· وهذه الطريقة فى التشكيل تعد رجعة إلى أساليب العصور الوسطى ، ورغم ماتبدو عليه اللوحة من ازدحام فى مشاهدها ، فإن الفنان قد استطاع أن يثبت فيها قدراً وفيراً من التفاصيل الحيوية ، وان يضفى احساسا بالمهابة والجلال على أشكال النقش ·

أما جيوفانى نيقولا الإبن (١٢٥٠ - ١٣١٧) فقد نقش كرسى مشابة

لكاتدرائية بيزا فى الفترة ١٣٠٢ – ١٣١٠ ، فقدم فيه صورا انسانية عميقة ، بأسلوب فاق فيه مهارات أبيه · وقد جاءت شخوص أعماله أقل حجماً مما فى لوحات أبيه ، فكانت متناسبة مع مايحيط بها من فراغ ، بينما حلت الحيوية والحركة محل الإستاتيكية التى تميزت بها أعمال نيقولا ·

التصويـــــــر

وكان جيوفانى تشيمابوى G. Cimabue (١٢٤٠ – ١٣٠٢) معاصرا لدانتى، ويعد من مصورى المدرسة الفلورنسية ·ولقد توصل الفنان تشيمابويه فى أعماله إلى تحقيق قيمة التجسيد الدرامى ، وتشهد على ذلك لوحة « العذراء » (متحف اوفيتزى – فلورنسا) · ولقد حافظ الفنان فيها ، ومن خلال معالجته الفنية على مبدأ التسطيح ، وخاصة فى طريقة انشائه للتكوينات وتخطيطات الأشكال · ورغم ان عصر تشيمابويه كانت ماتزال تغلب عليه التقاليد البيزنطية التى تسود فلورنسا ، فإنه بحلول أوائل القرن الرابع عشر أصبحت فلورنسا أهم بؤرة لنشأة الفن الجديد لعصر النهضة المبكر ·

لقد كان تشيمابويه بحق هو حلقة الوصل بين التقاليد الفنية البيزنطية وثورة الفن فى بداية عصر النهضة ، حيث امتازت أعماله بعمق الاحساس العاطفى ، الذى يظهر فى الخطوط المحيطة بأشكاله وتعبيرات الوجوه ·

چيوتو دى بوندونى

عاش الفنان چيوتو (١٢٦٧ - ١٣٢٧) فى قرية كوللى بالقرب من فلورنسا ، وهو يعد بحق مؤسس التصوير الايطالى الحديث ، وقد تتلمذ على يد تشيمابويه فى روما فى أواخر القرن الثالث عشر . وفى العاشرة من عمره حيث كان راعياً لأغنام والده شاهده تشيمابوى يجلس على حجر، ممسكاً بقطعة من الإردواز يرسم بها إحدى الماشية . وقد اعتاد الرسم والنقش فوق مايصادفه من الصخور والأحجار ، مما علمه كيفية تأمل الطبيعة عن قرب . ومن هنا حث تشيمابويه والد چيوتو ليعهد اليه بتدريبه فى مرسمه فى فلورنسا . وهكذا أصبح تشيمابويه مكتشفاً لچيوتو ومعلماً له ، بل يعتبر ملهما للسمة الدرامية والواقعية فى فن چيوتو . وقد ذاع صيت جيوتو عندما قال فيه الأديب لوكاتشيو المعاصر له « بلغ نبوغ چيوتو أنه لم يكن شىء فى الوجود إلا استطاع تصويره بأتم أتقان ، حتى لاتزال الصورة تشبه الأصل فسحب بل تخالها الشىء المصور ذاته » . وكان كل ذلك المديح من معاصره بوكاشيو ، رغم مانراه اليوم فى لوحاته من صور للإشجار والمبانى أصغر مما فى الطبيعة ، ونرى جباله عارية من كل نبت ، بل ونرى قصورا فى قواعد المنظور ، ولكن أليس هو أشد عناية بمحاكاة الطبيعة فى صوره من كل من سبقوه !!

ان طبيعة فن جيوتو كانت أقرب إلى روح فنان من مدرسة روما هو كافاللينى (١٢٥٠ - ١٣٣٠) ، فباستناده إلى منجزات كافاللينى استطاع

الإفلات من كبت الأحاسيس ، وابتداع عالم خاص دافىء بالمشاعر الإنسانية العميقة . ففى أعماله تتحقق أحيانا تلك القوة النابعة من التوتر الدرامى ، وذلك القدر من النفوذ فى غور الأعماق النفسية . ولغة جيوتو تتصف بالإقتضاب البالغ ، وتركيز العناية حول الأحداث الأساسية والمعانى الدرامية والإبتعاد عن محاكاة التفاصيل الطبيعية ، والجوانب الروائية فى القصص الانجيلى ، فكان يستلهم المبادىء المقدسة من حياة الشعب ، ويستخدم طريقة الأداء القريبة من الموضوعية والتلقائية فى نفس الوقت . وموضوع لوحة « عمران والرعاة » يتلخص فى محاولة جيوتو تصوير عمران فى حالة ضيقه ، لكونه لم يرزق بولد زهاء عشرين سنة . وقد تحققت هذه الصورة حيث يعكسها كهل وقور به لمحة من خجل ، فرأسه منكسة وهو يتستر فى عباءته . وروعة هذه اللوحة تكمن فى مقدرة الفنان على تجسيد الحالات النفسية لشخصيات لوحته ، وادراكه الواعى بدقائق الطبائع الإنسانية . ولقد تضمنت معظم أعمال جيوتو قدراً من انعدام صفة التناسب فى الأشكال والعناصر ، وذلك نلاحظه فى العلاقة بين الرجال والأغنام من ناحية، وبين الرجال والصخرة من ناحية أخرى . والإنسان فى مفهوم جيوتو يحمل مضمونا أعمق من أى عنصر آخر فى الطبيعة . وتحقيق « جيوتو » لمبدأ العمق بطريقة متميزة تعتمد على ابراز مدلول الطاقات الداخلية ، بدلا من الإعتماد على صور الحركات ، هو مبدأ يتحقق فى نفس الأعمال بالإعتماد على استخدام الضوء والظل ، حيث تتقدم فى أعماله مناطق الضوء

صوب الرائى ، بينما تتجه المناطق الأخرى فى الظل إلى العمق ، مما يوفر للأشكال الحيز والأبعاد الثلاثة ٠

كان جيوتو أول الفنانين الفلورنسيين ، وعرف كمعمارى بارع ومثال متميز ، بل أيضا تطرقت أساليبه إلى فن الفسيفساء ٠ وكانت المهمة الأساسية فى فن جيوتو هى إثارة الحس اللمسى لدى المشاهد « فيوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصور بأعصاب كفه وأنامله ، حتى تكاد تدور مع النتوءات المختلفة على سطح الشكل ، قبل التسليم بأن مايراه هو شىء حقيقى يملك تأثيرا متصلا ٠ وبهذا يكون الأمر الجوهرى فى فن التصوير هو تنبيه وعينا بالقيم اللمسية ، بإمداد الصورة بنفس القوى التى يتمتع بها الموضوع المصور حتى تثير خيالنا اللمسى ٠

وفى لوحة « العذراء فوق عرشها والمسيح الطفل » « لجيوتو » استخدام الفنان ابسط درجات الضوء والظلال ، واخف الألوان ، وقد بدى التكوين واضحاً ، فى تجمعات شخوصه وبقيمة اللمسية ، كما أن الخطوط تحوط الأشكال وتجسمها وتحدد الحركة فى انسيابيه ٠

أما الصور الوعظية التى صورها جيوتو على جدران مصلى « ارينا » يبادوا ، كالظلم والبخل والإيمان ، فأكد على دلالتها الجوهرية والمادية ، فى إيماءات الشخص ومظهره ٠ وقد صور الظلم رجلاً قوى البنية بثياب القضاه ويقبض بيده على سيفه ، اما صورة البخل فقد جسدها فى هيئة امرأة



چيوتو – لوحة « ايداع المسيح » مصلى أرينا ببادوا

عجوز أذنها كالبوق ، ويخرج من فمها ثعبان ، يلدغ جبينها ، وفى يدها كيس نقود . وفى الشكل الذى يمثل « الإيمان » صور جيوتو سيدة تقبض على الصليب وتمسك بلفيفة . ويسترعى انتباه المشاهد فى هذه الصور محاولات تجسيم الوجوه واستخدام الظلال فى طيات الثياب المنسابة ، كطريقة للإيماء بالعمق فوق اللوح المسطح .

واللوحة التى رسمها جيوتو فى كنيسة القديس فرنسيس بأسيزى ، وتعرف بمعجزة النبع تعبر عن مغزى سيرة القديس بما كان له من عون للفقراء والمساكين . واللوحة تصور اسطورة « الرفقاء الثلاثة » وهى تروى قصة القديس ورفيقاه فى إحدى جولاته ، من أجل الوصول إلى الدير الواقع فوق جبل لافيرنا ، وقد اضطر إلى الإستعانة بفلاح وحماره ، حيث كان الطقس حارا والطريق عبر الجبل وعرا ، وقد شعر الفلاح بالعطش الظامىء، وكاد يشرف على الهلاك ، فركع القديس مبتهلا إلى الله ، ثم أشار إلى صخرة فى الجبل ، واذا بعين من الماء تظهر للفلاح .

وهناك نموذج فذ من أعمال جيوتو هو لوحة موت القديس فرنسيس فى كنيسة سانتا كروتشى بفلورنسا ، وفى اللوحة يبدو الجسد المسجى للقديس المتوفى مستقرا ، وتتلاقى جميع خطوط اللوحة التى تصنع ثنايا الثياب، اضافة إلى ايماءات أفراد المجموعات التى تحيط بجثمان القديس عند رأسه ، حيث تمثل مركز البؤرة الدرامية للعمل . ويلطف من هذه الإتجاهات الأفقية مجموعة الشخوص فى الجهة اليمنى فى اتجاه مائل . ولقد تجسد ت فى

العمل الرؤيا الجليلية التى تموج بالحركة فى أعلى اللوحة ، والتى تشير اليها يد الراهب ٠ ويمكن ملاحظة المثلث التخطيطى الذى تشكله نظرة الراهب الذى لمح الرؤيا وخط اتجاه الصلب ، ثم أوج الرحلة السماوية٠

لقد صاغ جيوتو شخصيات أعماله فى تكوينات درامية فجرت الثورة ليس فى تقنية أعماله فقط بل تعدت ذلك إلى روح فن التصوير ذاته ٠

التصوير والنحت الإيطالى بعد جيوتو

كان تأثير جيوتو على الفن الإيطالى فى القرن الرابع عشر تأثيراً عظيما ، فبعد جيوتو لم يكن من المقبول العودة إلى صيغة الفن فى العصور الوسطى ٠ غير ان جيوتو كان قد سبق عصره ٠ و ظلت جوانب عديدة فى فنه بعيدة المنال بالنسبة لمعاصريه ٠ وفى الثلاثينات من القرن الرابع عشر قويت من جديد فى ايطاليا تأثيرات النسق القوطى فى التصوير والنحت مما يلاحظ فى تطور النزعة التزيينية ، وتوقف النمو تجاه النزعة الواقعية ، وتجاوز الفرط فى التفصيلات الحياتية الحد ٠ غير اننا لاننكر تطور العناصر الدنيوية فى تلك الفنون متمثلة فى قوة ملاحظة التفاصيل ، ولو ان ذلك كان مقترنا بوسائل الأداء القديمة ٠

دوتشـــــــو

ويعتبر دوتشو Duccio (١٢٥٠ – ١٣١٩) فنانا من سيينا استمالته التقاليد البيزنطية ، والصيغ العتيقة ، التى شاعت فى ايطاليا فى وقته . غير ان أعماله قد خلت من معانى الزهد والتقشف ، التى اتسمت بها فنون العصور الوسطى . ورغم كل التقليدية فى فن دتشو ، فإنه قد بدا ذا مسحة لروح عصر جديد ، ففى أيقوناته ظهرت مسحات الإنسانية ومشاعر الود ، مع قوة ملاحظة التفاصيل الواقعية . وتعد أكثر أعماله قيمة أيقونة «مايستا» (تجليس العذراء) (جزء من لوحة الجلالة ، مذبح مدينة سيينا) فيها العذراء على العرش ومن حولها الملائكة ، والقديسين (١٣٠٨ – ١٣١١) . وقد حافظ فى تصميم هذه الأيقونة على الطرق القديمة ، غير أنه استخدم التوزيعات الضوء – ظلية ، مما أعطى الأشكال بروزاً خفيفاً . ويعتبر الجزء الأعلى من الأيقونة من أكثر المشاهد إثارة . حيث يعكس الشاعرية الحالمة والرقة المثيرة . وقد حافظ الفنان هنا على الخلفية الذهبية التقليدية . غير أنه قد حاول تخطى عامل التسطيح فى التصميم وأدخل على التصوير المبانى فى ابعادها الثلاثة ، وبذلك اقترب من مجرى الاتجاه الذى ظل جيوتو علــى قمته.

سيمونى مارتينـــــيه

لقد كان سيمونى مارتينيه Simone Martini (١٢٨٥ - ١٣٤٤) واحدا من المصورين العظماء فى ايطاليا فى القرن الرابع عشر . ان موهبته قد تشكلت على يد دتشو ، وكان متأثرا بالنسق القوطى الفرنسى ، ومنه ورث صيغ الجمال المتأنق للأشكال . وفن سيمونى مارتينيه يتسم بالتعقيد ، ورغم انه لم ينقطع عن التقاليد القديمة ، فإنه يتشبع بالروح الدنيوية والشعور الحاد بالجمال الأرضى ، مما جعل من الممكن اعتباره سلفا لفنانى عصر النهضة . والأثر الفنى فى معظم أعمال سيمونى ناتج عن الإيقاع الحاذق للخطوط السلسلة بتموجاتها ، وغاية التأنق فى التأليفات اللونية . ومما يقرب أعماله من المنمنمات الفرنسية ، هو الولع بالتسويات الدقيقة للتفاصيل . ويلاحظ فى لوحة سيمونى « البشارة » (١٣٣٣ فلورنسا متحف الأوفتزى)، الصفة الشاعرية الرقيقة . ففيها تصور العذراء كامرأة دنيوية ، مزينة ومتأنقة فى تكلف إلى حد ما ، جالسة تصنت إلى كلمة من الملاك الراكع ، وهو مرسوم بخطوط خارجية واضحة على خلفية ذهبية . ورسمت الثنيات فى ملابس العذراء ، وجسم الملاك وغصن الزيتون فى يده ، والسوسن فى المزهرية ، بخطوط سلسة مموجة . فاللوحة تبعث فى نفس المشاهد شعوراً بالبهجة « حتى لنخال ونحن نتأمل معطف الملاك جبريل ، وكأننا نتأمل شروق الشمس فى عنفوانها ، على سهل قد غشاه الجليد .

لقد أخضع سيمونى مارتينيه كل شىء فى أعماله لإحساسه الجارف بالفخامة والرشاقة والجمال ، وذلك مانلاحظه فى لوحة المايستا ، حيث تظهر فيها العذراء وسط القديسين والملائكة ، وبعضهم يحمل ظلة فوق رأسها والآخرين يركعون خاشعين ، فيشكلون جميعهم تكوين متقن تتألق فيه الوجوه الجميلة ، والوضعيات الجذابة مع الألوان الرائعة البهيجة ، والخطوط المنسابة فى رقة شاعرية ورشاقة .

اندريـــــا بيزانـــــو

لقد اجتمعت سمات الطراز القوطى مع تأثيرات من فن جيوتو فى أعمال المثّال الفلورنسى اندريا بيزانو (١٢٩٠ - ١٣٤٨) . ولبيزانو نحت بارز يمثل برج أجراس كاتدرائية يتميز بالتصميم المقتضب ، وبوضح موضوع التعبير ، غير انه يفتقد إلى العمق الدرامى الذى اعتدناه فى أعمال جيوتو ، رغم اكتسابه مسحة قوطية اضفت على أشكاله وخطوطه سلاسة .

عصر النهضة المبكر فى فلورنسا

فيليبو برونيليسكى

ان نشأة وتوطيد المبادىء والأفكار والصيغ فى مجال العمارة فى عصر النهضة مرتبطة بابتكارات المعمارى الفلورنسى فيليبو برونيليسكى Filippo Brunelleschi (١٣٧٧ - ١٤٤٦) . وكان قد حصل على المركز الأول فى المسابقة الخاصة بتصميم قبة سانت ماريا ديل فيورى (١٤٢٠) ، التى انشئت على قاعدة مثمنة ، كقبة شاهقة بتصميم مستحدث . وكانت قبة ضخمة يبلغ قطر قاعدتها اثنين واربعين مترا ، وترتفع حوالى أربعة وخمسين مترا ، اكتسبت أهمية عظيمة فى الفترات التالية لعصر النهضة . وهى نموذج لكل التطورات المستقبلة فى العمارة الأوربية ، فقد أقام برونيليسكى ثمانية ضلوع يصل أرتفاع كل منها ثلاثين مترا . وجعلها تلتقى عند قاعدة صف النوافذ ، وبعد ان عزز البناء بدعامات ومشابك حديدية ، استخدم الطوب والحجر فى بناء القشرتين الداخلية والخارجية ، فاخفاء العناصر الوظيفية والإهتمام بالمظهر الخارجى بطرازه الكلاسيكى الرصين الوقور ، هو الذى جعل العمل بحق ينتمى لعصر النهضة . ومن الأعمال الكاملة لبرونيليسكى كنيسة القديس لورنزو (١٤٢١) وهى عبارة عن بازيلكا ثلاثية الأروقة ، وكان الرواق الرئيسى فيها مغطى بسقف مستوى ، اما الاروقة الجانبية فكانت بقبو - وتميز الجزء الأخير من الكنيسة بالعقود الخفيفة المحمولة على أعمدة .

ولم يكن برونيليسكى مبتدع عمارة عصر النهضة فحسب ، فقد أكتشف أيضا المنظور الذى ظل مسيطراً فى مجال الفن لعدة قرون ، حيث استخدام قاعدة التضاؤل النسبى ، التى تدرك القوانين الرياضية التى بها تتضاءل الأشكال كلما تراجعت نحو العمق . أما فى المصلى الصغير لأسرة باتزى ببازيليكا سانتا كروتشى تتجلى امكانات برونيليسكى فى التصميم المبانى ذات النسبة الصغيرة وتبدو فى هذه المصلى تأثر برونيليسكى بالمبانى الرومانية القديمة ، حيث الاسطح المنبسطة للجدران ، مع التوازن بين العناصر الأفقية والاخرى الرأسية ، كما ان التماج الحلزونى للزخارف فى الجزء العلوى من المعمارى قد اقتبس عن زخارف – التوابيت الرومانية القديمة ، وذلك التأثير يوضحه تشكيل الفراغ الداخلى المصلى ، خاصة تلك الاطر الحجرية الملونة التى تقسم اسطح الجدران والسقف الى وحدات هندسية رائعة فى وضوح قانونها الرياضى وبساطته مما يميز أساليب عصر النهضة .

دوناتللـــو

لقد كان النحات الفلورنسى دوناتللو Donatello (١٣٨٦ - ١٤٦٦) على رأس هؤلاء العباقرة الذين كانوا البداية الحقيقية لإزدهار عصر النهضة. وقد بدا فنه بالنسبة لعصره تجديداً حقيقيا ، وكان سعيه فى طريق التجديد كمضمون معنوى مثلما كان تجديداً فى طرق الأداء الفنى . ويعد تمثال داوود صبياً ، واحدا من أكثر أعمال دوناتللو سحراً وجاذبية . وهو

ممثلاً فى هذه المرة فى هيئة فتى ممشوق ومتناسق البنية . ببدنه ليونة، وقد كسى شعر رأسه الطويل بقبعة رعوية ، محلاة بإكليل من أوراق الشجر وهو مصنوع من البرونز ، (١٤٣ - ١٤٣٢ ، المتحف الأهلى بأرجيللو ، فلورنسا)، ويستند إلى سيف غليظ ، واضعاً قدمه فوق رأس جالوت المقطوعة، والملقاة تحت قدمه ، وتكاد تشبه رأس الساتير ، التى عادة نراها تحت قدمى ديونيسوس ، فى النماذج الإغريقية القديمة . ولو أن نموذج داوود يبدو أصغر سناً بصدره الضيق واجنابه المستديرة ، مقارنة بالنماذج الكلاسيكية . انه يقف منكسا رأسه ، إلى حد ما ، كما لو كان غير مكترث بمهابة هذه المأثرة . ومن المؤكد ان فكرة تصوير داوود مستوحاة من الفن الكلاسيكى القديم ، ورغم ذلك وبكل المقاييس ، فإن هذه الإنطلاقة الجديدة والجريئة ، تشهد بقرب دوناتللو من الروح الوثنية القديمة ، والقطيعة التامة بين فنه وبين تقاليد العصور الوسطى . وكانت صورة داوود المألوفة فى فنون العصور الوسطى ، هى صورة الشيخ المسن الملتحى المتوج ، وهو يعزف على القيثارة أو يدق الأجراس . ان تمثال داوود كان البداية لسلسلة عديدة من التماثيل العارية ، التى نحتت لتوضع فى الكوات أو كحليات معمارية . لقد تحول الملك العبرانى إلى إله إغريقى فداوود كان فى شبابه جذابا وسيما، وراعيا للشعر على غرار ابوللو فى شبابه ، قضى على خصم مرعب ومهول، من أجل هدف نبيل . أما التمثال المصنوع من البرونز لجاتا ميلاتا (أحد قادة البندقية) فهو أول عمل لجواد يمتطيه فارس ، أنجز فى عصر النهضة، بمدينة بادوا ، وهو يمثل بطل تقليدى يبدو كإنسان باسل ، ثابت وواثق فى

نفسه . ورغم ان العمل خالى من كل التأثيرات النفسية فإنه يتسم بطابع الهيبة والصرامة . فجاتا ميلاتا يمتطى جواده فى جلسة هادئة ، باسطا صولجانه ، كما لو كان يعطى أمرا . ومما يدعو إلى اعتبار ذلك التمثال من أجمل نماذج التماثيل الميدانية ، هو مقدرة الفنان على تحقيق التعميم التشكيلى وبساطة الخطوط وتماسك وضعية الفارس وحركة الجواد . وقد شكل دوناتللو جواده على غرار الجياد فى مدخل كنيسة القديس مرقس بالبندقية . إلا أنه يفوقها من حيث مراعاة النسب التشريحية ومن حيث تناول المستويات المتفاوتة فى صياغة السرج الجلدى والدرع المعدنى .

وتتميز أعمال دوناتللو بتعدد أساليبها وبتطويع مختلف المواد وبالجرأة الخيالية ، وقد كان فنه الذى اتسم بالقدرة على التعبير الملحمى وبطاقات مندفعة ، يعتبر السلف الحق لميكلانجلو . فلقد انطوت أجسام دوناتللو على طاقة مكبوحة فى موضوعات أبطالها شباب ، يقاومون البطش والطغيان بمفردهم مثلما فى تماثيله « يوحنا المعمدان» ، و« جوديت » ، وهى تحز عنق هولوفرنيس و« النبى داوود » .

لورنزو چيبرتـــى

كان لورنزو چيبرتى L. Ghiberti (١٣٧٨ - ١٤٥٥) ، أكبر سنا من دوناتللو ، وكان على ارتباط وثيق أكثر بالتقاليد ، وقد استطاع التوفيق بين ما ورثه من سمات الطراز القوطى وبين النزعة الواقعية ، التى يلتقطها من

الحياة الخاصة بموضوعاته . واذا كنا قد اعتبرنا فن دوناتللو انقطاعاً حادا مع الفن القديم، فإننا بتتبع تطور فن جيبرتى يمكننا ملاحظة تلك التحولات التدريجية من الصيغ القديمة إلى الصيغ المستحدثة . أما الأبواب الشمالية لمبنى معمودية كتدرائية فلورنسا ، التى نفذها جيبرتى فى الأعوام ١٤٠٣ حتى ١٤٢٤ ، فقد تكرر فيها التكوين للأبواب التى كان قد نقشها أندريا بيزانو فى القرن الرابع عشر . ثمانية وعشرون تصميما ينحصرون فى اطار من الأشكال التى أتخذت هيئة شعار فلورنسا التقليدى ، وهو الزهرة رباعية الورقات على النسق القوطى ، عشرون من موضوعاتها تمثل مشاهد من الانجيل ، وقد اكسبها جيبرتى طابعاً شاعرياً رقيقاً ، دامجا اياها فى

تركيبة عناصر موقف واقعى ، (من العمارة ومختلف النبات ، الى الصخور والبحار) . إنه يؤلف بين أطراف الثياب التى ينقصها وبين ثراء الزخارف التى تتشكل من ضفائر الزهور ، المستوحاة من التراث . غير ان تكويناته ينقصها الفراغ الكافى ، والأجسام تتسم بنسق قوطى متأخر حيث اطالة النسب ، والإنسجام السلس لثنيات الملابس التى لاتشعرنا بوجود بدن من تحتها ، ذلك بجانب الأوضاع المتأنقة ، ذات التقوسات والإلتواءات . وقد سبق التنفيذ مسابقة لإختيار أفضل عمل . وكان موضوع المسابقة هو «الفداء» كاختبار لمقدرة الفنان على تمثيل الاشكال المفعمة بالحركة والشحنات الدينية المؤثرة . وقد اشترك فى المسابقة ستة من أبرز المثالين وعلى رأسهم برونيليسكى وجيبرتى ، وقد تناول كلا منهما الموضوع بأسلوب مختلف داخل الإطار المفروض ، الا أن تصميم جيبرتى كان أكثر بساطة

وشـمـوليـة ، واتسم بمراعـاة أصـول التكوين الفنى ، الذى بداخله تنسـاب الأشكال فى ليونه ويخضع كل تفصيل للشكل العام · وقد ضحى جيبرتى بتحقيق الإثارة الدرامية من أجل تجسيد الجمال الزخرفى · ويخيل الينا ونحن نتطلع إلى لوحات الباب الشرقى ان جيبرتى قد أحال أزميل نحته الى ريشة مصور ، فقد أقدم فى لوحة خلق آدم وحواء والخطيئة الاولى على محاولة جريئة ، لتطبيق قواعد المنظور ، قبل تطبيقه فى فن التصوير المعاصر له بوقت طويل ، فجسم الشخوص فى أمامية اللوحة بالنقش الشديد البروز ، متيحا لها الإندفاع صوب المشاهد ، بينما جسم السحابة التى تحمل الملائكة فى خلفية اللوحة بالنقش الخفيض ، حتى لتبدو وكأنها تتبدد فى ثنايا الهواء الرهيف · على حين شكل التفاصيل الأخرى مثل حديقة جنة عدن فى منتصف اللوحة بنقوش متوسطة البروز· ان « بوابات الفردوس » لتعد عملاً من أعظم أعمال عصر النهضة المبكر ، فتظهر فيها جوانب عبقرية فن جيبرتى ، من دقة ومهارة فى التصميم ، ودقة وثراء فى الصياغة ، وجمال التفاصيل · وحيث ان طريقته كانت تتميز بربط المشاهد ذات الأزمنة المختلفة، وبالولع بالجزئيات والتفصيلات البهيجة ، فإن ذلك يحيل دون ظهور جوهر الحدث الأساسى بشكل واضح ، أو الكشف عن طبيعته · وبالتدقيق فى الأجسام التى كان ينقشها فى أعماله ، يمكننا التأكد من استطالة نسبها واصطلاحية معالجاتها الفنية ·

مازاتشـــــو

ولد مـازاتشـو Massacio فى عـام ١٤٠١ ، واسـمـه الحقيقى طومـازو ٠ وقـد كنى بـ « مـازاتشـو » وتعنى الأرعن لطيـبتـه المفـرطة ، ولأنه كـان عندمـا يرسم ينغـمس فى عـمله للدرجـة التى ينسى مـعـهـا تناول طعـامـه أو تمشـيط شـعـره ٠ وقـد انتـهج فى أعـمـاله الآراء الجـديدة فى الفن التـى نادى بهـا كل من المعمارى برونيليسكى والمثال دوناتللو ، حيث تطبيق أصول قواعد المنظور ودراسـة المنحـوتات الكلاسـيكيـة القـديمة ، مع اضـافـة الحس الطبـيـعى المناسب٠ وإذا كـان جـيـوتو قـد تناول المنظور فى تصـاويره فـانه قد تناوله باعتبـاره شـيئـاً ثانويـاً ، لإبراز تأثيرات مـعـينة ، على حين أن مـازاتشـو سـعى إلى الإيحـاء بالفراغ ٠ لقد قدم مازاتشو (١٤٠١ – ١٤٢٨) مـجموعة أعمال

التصوير الجدارى فكانت نماذج احتذت بها أجيال من الفنانين ومن هذه الأعـمـال التـصـوير الجـدارى « الطرد من الجنة » (١٤٣٧) بكنيـسـة سـانتـا مـاريا بفلورنسـا ، ويصـور فـيـه على خلفـيـة المنظر الخـلاوى ، بشكل دقـيق ومـحـدد، شـخـصـان يخـرجـان من باب الجنة ، هـمـا آدم وحـواء ، ويحلق فوقـهـمـا فى السـمـاء ملاك بسيفـه ٠ ويعد ذلك العـمل متناقضـا ، تمامـا مع تصـوير أواخـر العـصـور الوسطى ، وتقـاليـده التى كـانت مـاتزال سـائدة فى فلورنسـا حتى ذلك الوقت ٠ وأسلوب مـازاتشو فى هذا العمل يتميز بالتـخلى عن مـبـدأ تكديس الأجـسـام والعناصـر ، وعن الإسـتطراد فى التـفـصـيـلات الضـئيلة ٠ وقـد تركـز اهـتـمـامـه على المضـمـون الدرامى للمـوضـوع ، وعلى

الصياغة التصويرية لبنية الأجسام . فلأول مرة فى تاريخ التصوير فى عصر النهضة استطاع مازاتشو ان يشكل التركيب الحقيقى للجسم ، وبطريقة مقنعة مكسباً إياه نسباً صحيحة ، ووقفة راسخة ومستقرة على الأرض . وفى اللوحة آدم يخطو خطوة واسعة ، خافضا رأسه من الخجل وحاجباً بيديه وجهه . وبجرأة مدهشة وبطريقة تعميمية صورت رأس حواء فى حركتها للخلف جاهشة بالبكاء .

اما التصوير الجدارى لمازاتشو داخل قبة برانكاتش فتشيع فيه سمة الوضوح العقلانى . انه يحكى عن معجزة تحققت على يد القديس بطرس وقد جرد مازاتشو المشاهد المصورة من كل مسحة صوفية ، فصور المسيح ، وبطرس ، والحواريين وكأنهم بشر أرضيون ، على وجوههم تنعكس انطباعات الأحاسيس الإنسانية ، ونشاطهم يبدو وكأنه مملى من دوافع إنسانية حقيقية ، فالمعجزة التى حدثت لهم تدرك فى اللوحة كنتيجة لتقوية الإرادة الإنسانية . ففى التصوير الجدارى « الجزية » يتميز التكوين بوضوح تطور الحدث ، وقد شغلت « اللحظة الرئيسية » فى القصة المكانة الهامة ، حينما كان المسيح وحواريوه يقفون بالقرب من مدخل المدينة مع جباة الجزية ، يطلبون دفع النقود نظير الدخول . ولقد برز بوضوح فى هذه المجموعة ثلاثة وجوه رئيسية معبرة - المسيح وبطرس وجابى الجزية . وقد صور الجابى من ظهره يقف مستقرا على الأرض ، ويعترض سبيل المسيح والحواريين . انه يجسد القوة الفظة ، وأمامه يقف المسيح مستكينا ومهيبا

يشـيـر إلى نهـر جـارى بالقرب من المنطقـة ، و يـأمـر بطرس ان يأتى من فم السمكة بالنقود التى يحتاجونها لدفع الجزية • أما اللحظة الحاسمة للمعجزة فقد عرضـها الفنـان فى المستوى الثانى فى اللوحـة ، ففـى اتجاه العمق إلى اليسار يجلس بطرس القرفصاء منحنيا بالقرب من النهر ، يفتح فم السمكة ، التى أطلت من الماء ، ويلتـقط النقـود ، وفـى القطا ع الأيمن يسلم بطرس النقود للجـابى • ان التكوين بأكمله يعالج ، من خلال زاوية بصرية موحدة ، امـا رؤوس الشـخـصـيـات فـتـقـع على خط الأفق • لقـد اسـتـخـدم مـازاتشـو العـلاقـات النسـبـيـة المتـوافـقـة لتـوزيع العناصـر المخـتلفـة فى فـرا غ اللوحـة ، واستعان بالإمكانات الخطية بجانب المنظور الهوائى ، وذلك بتخفيف شدة الألوان بالتدريج كلما غاص فى العمق •

لوكا ديلاروبيا

ان فن النحت فى فلورنسا قد شـهد تطورا فى أواسط القرن الخـامس عشر مثلما حدث فى مجال التصوير • ويمكن تتبع ذلك على سبيل المثال فى فن لوكـا ديللا روبيـا (١٣٩٩ - ١٤٨٢) ، وفنه قريب إلى حد مـا من طبيعـة فن جـيبرتـى ، حيث مـيله إلى تحـقيق الدقـة وتوضيح التـفصـيلات الطفيـفة ، وبمشاعره الباردة تجاه الحماسة الإنسـانية • وهو متأثر أيضا بفن دوناتللو ويظهر ذلك فى محاولاته التوصل إلى الصيغ التعميمية والطبيعة الميدانية فى التشكيل • وقد اتخذت أعمال ديللا روبيا بعد ذلك طبيعة فنون « الغرفة » ، حـيث أدخل على طرق الأداء المعـروفـة طريقـة جـديدة عـرفت « بالمايولكا » ،

استخدمها فى تنفيذ التماثيل النصفية للعذراء فى صور جميلة مبتسمة ، لأطفال ، وهى عبارة عن حشوات بارزة من طين مزجج مثال عمله «العذراء والطفل وملاكان » (القرن ١٥) ٠

ساندرو بوتيتشيللى

ان كل متناقضات الثقافة الفلورنسية فى أواخر القرن الخامس عشر، قد وجدت تعبيراً عنها فى فن المصور العظيم ساندرو بوتيتشيللى (١٤٤٤ - ١٥١٠) ٠ لقد استلهم بوتيتشيللى - موضوعات أعماله من المؤلفات الأدبية للكتّاب المعاصرين والقدامى ، ولذلك نجد المضمون الأدبى يكمن فى عملين من أشهر أعماله وهما « الربيع » و« ميلاد ڤينوس » ٠

ويتميز فن بوتيتشيللى بسمات النزعة التزيينية المتأنقة ، وتتجلى براعة الفنان فى دينامية الرسم ورهافته ، انه يبدو وكأنه قد أكسب أعماله مسحات من العالم القديم ، فأجسامه فيها استطالة ، وتتحرك وكأنها تنزلق على الأرض، وتكاد تلمسها بصعوبة ، ذلك بالإضافة إلى تخليه عن تصوير العمق الفراغى بشكل كافى ٠ وغالباً ما يبالغ فى تكثيف الفراغ بعناصر التشكيل على خلفية مسطحة فيحوله إلى نسيج منقوش بالزخارف ٠ وتتضح معالم الأسلوب الناضج لبوتيتشيللى فى أعماله الثلاثة التى أنجزها فى الأعوام من ١٤٨١ و حتى ١٤٨٦ فى قبة سكستين فى روما ، وموضوعاتها من إنجيلى العهد القديم والجديد ، ومشاهدها مليئة بتعبيرات الوجوه المضطربة ،

والعيون المتوقدة ، والحركات القلقة ، مما يشعرنا بعالم أسطورى قلق .

وعلى مايبدو انه فى هذه السنوات ، كانت قد أنجزت لوحة من أشهر لوحات بوتيتشيللى وهى « الربيع » (فلورنسا ، اوفيتزى) وموضوعها غير واضح بشكل كامل . واللوحة عبارة عن خلفية من الخضرة بالألوان المعتمة، نثرت عليها الزهور والحشائش وشجر مثمر بالبرتقال ، فوقها مجموعة من الشخصيات الموزعة بطريقة منفردة ، فى رابطة واهية مع تطور الحدث . وفى الجانب الأيسر من اللوحة تتقدم ربة الربيع ، فى مرافقة ربة التزهير وربة النسيم ، برداء من الزهور . إنها تبدو كما لو كانت تنزلق على الأرض ، غارقة وسط هذه الزهور ، ووجهها يبدو عليه ملامح التعب والحزن . وفى مركز اللوحة صورة لإمرأة فى ملابس أنيقة ، قد تكون فينوس ، وفوق رأسها يحلق كيوبيد الصغير يقذف بأسهمه ، وفى اليسار ترقص ثلاث فتايات رشيقات تتشابك أيديهن ، ومن بعدهن يقف فتى عاطيا لهن ظهره فى وحدة واغتراب ، ناظراً إلى السماء نظرة متأملة حالمة . وغالب الظن ان موضوع هذا العمل مأخوذ عن قصيدة للشاعر الفلورنسى المشهور ، والمعاصر لبوتيتشيللى « انجيلو باليتزيانو » ، غير أن الجانب الروائى قليلا ما يعنى الفنان فى هذه اللوحة ، فكل عنايته تنصب على تصوير حالة الحزن الحالمة ،

وابتدا ع التأثير بالجمال الأنيق . وذلك باطالة نسب الأجسام ، وضيق الأكتاف وبالوضعية الغير مستقرة ، وأيضا بالإستعانة بتأثير الألوان المضيئة على الخلفية القاتمة ، والتهذيب الدقيق للتفصيلات ، فتبدو الألوان

فى حد ذاتها ، أو فى الفروع والأوراق المتشابكة ، وكأنها وشاء منقوش بدقة. لقد أضفى كل ذلك على اللوحة سمات تزيينية رائعة ، وقد اكتسبت مسحة أسلوبية مقبولة ، مما سيصبح خصائص تميز أعمال بوتيتشيللى . لقد اجتمعت فى أعمال الفنان معاً ، الرقة الرائعة والرسم الواضح المعبر . ويمكن ان نلقى نظرة فاحصة على الأيدى المتشابكة لربات الرشاقة وهن يرقصن ، حتى نتمكن من إدراك مدى الصدق ودقة الرسم ، والإحساس السليم بالإيقاع .

عصر النهضة المبكر فى الأراضى المنخفضة

انتشر الطراز القوطى الدولى فى القرن الرابع عشر فى معظم الأقاليم الأوربية : بلاد الأراضى المنخفضة ، والمانيا وبريطانيا وأسبانيا وايطاليا . غير أن روح النزعة القوطية فى العمارة والنحت قد استمرت فى الأراضى المنخفضة ، حتى القرن السادس عشر ولم يصيبها أى تغيير . أما التطور الذى حدث فى هذه المنطقة فكان فى مجال فن التصوير ، حيث نزع الى تسجيل الملاحظات الدقيقة عن الواقع والحياة العادية ، وبذلك اختلف فى أسلوب واقعيته عن أسلوب مصورى عصر النهضة المبكر فى ايطاليا الذى اقتصر على الموضوعات الدينية .

چان فان ايك

تنقل المصور چان فان ايك (١٣٩٠ – ١٤٤١) بين الأراضى المنخفضة بهدف تنفيذ الأعمال الفنية ٠ واذا كنا لانعتبر أن جان هو مكتشف طريقة التصوير بالزيت ، فإنه بلا شك هو الذى طور هذه الطريقة للحصول على درجات ألوان مضيئة وأكثر شفافية ، تمكن بها من تسجيل التفاصيل بدقة متناهية ٠ ولوحة « تقديس الحمل » (هيكل كنيسة مدينة جنت ، ١٤٣٢، بلجيكا) توضح الطريقة الواقعية التى اتبعها فان ايك فى رسم آدم وحواء ٠ ويعتبر فان ايك المؤسس الأول لمدرسة تصوير الأشخاص بالزيت فى بلاد الأراضى المنخفضة ، وبذلك سبقت بلاده ايطاليا فى هذا المجال ٠ وفى لوحة « تقديس الحمل » يغلب التعبير الانفعالى ، اما وقفات الشخصيات ، وخاصة آدم وحواء ، فتذكرنا بالتماثيل على واجهة كاتدرائيات القرون الوسطى ، ونظراً لبقاء الكثير من تقاليد القرون الوسطى فى شمال أوروبا فلذلك ساد الأسلوب التعليمى فى مجال الفن ٠ ونلاحظ فى اللوحة استخدام درجات الألوان المضيئة من الفاتح الى القاتم فى دقة ، مع التفصيلات المعقدة مما يعتبر تقدماً كبيراً ، ساعد عليه استخدام طريقة الرسم بالزيت ٠ اما لوحة « زواج ارنولفينى » فهى خالية من شروط الجمال الجسدى ، وخاصة فى صورة الشخصين ، غير أن بها اهتمام بعناصر أخرى ، مثل الملمس وقوة التكوين ، والضوء ، والنواحى العاطفية ٠ ان قيمة اللوحة تكمن فى جوهرها الروحى الناتج عن الإستخدام المتقن لحيل الأداء ٠

عصر النهضة الذهبى فى إيطاليا

كانت الفترة من عام ١٥٠٠ حتى ١٥٥٠ ، والتى عرفت بعصر النهضة الذهبى فى ايطاليا ، تعد فترة حاسمة فى تاريخ الفن . لقد اخرجت لنا هذه الفترة الفنانين العظماء امثال ليوناردو دافنشى ، ورافائيل ، وميكل انجلو وجورجيونى ، وتيتسيان.. وهى الفترة التى من خصائص فنها الميل نحو التركيب والتعميم ومحاولات الكشف عن القانون العام للظواهر .

ليوناردو دافنشى

أما الفنان ليوناردو دافنشى ، فهو أحد الشخصيات العملاقة فى عصر النهضة ، من الذين يتميزون بالعقلية الشمولية . لقد كان يمثل بداية «قمة عصر النهضة » ، وعلى يده وصلت التقنية ، والمقدرة على تحويل الأصباغ إلى مادة « حية » بالإستخدام البارع للضوء . ويعد فنه طفرة فى تاريخ التصوير بالقياس إلى التطور التدريجى من بعد جيوتو . وقد كان المام ليوناردو باصول التشريح على درجة عالية جداً ، مما تؤكده الرسومات التى تركها عن الجسم الإنسانى فى حركاته . ولو أنه كان يراعى أن صلابة الخط وعنف الحركة انما يعملان على هدم ذلك الطابع الغيومى ، الذى يمتاز به فنه . فقد انحصرت ألوان أعماله فى تلك الدرجات المحدودة من المحايدات، فعبرت أشباه الظلال والغيوم فى الأجسام التى صورها بلوحاته ، عن نوع خاص من اللغو الصامت . والتظليل يعتبر عنصراً هاماً فى أعماله ، كما

ان اتساع مناطق الظل ، وتحقيق التأثير التصويرى عنده ، بدلاً من القوالب التشكيلية المعروفة ، لإظهار الأجسام على نحو من الطراوة وبخاصة عند التحاديد .

وربما كانت لوحة العشاء الاخير (تصوير جدارى . دير ماريا ميلانو) هى أشهر أعماله التى استخدم فيها المنظور الخطى ، استخداماً واضحاً بهدف إعطاء الإحساس بالحركة فى فراغ الصورة ، وإكساب الأشخاص البعيدة منطقية بصرية . أما لوحة عذراء الصخور (١٤٨٢) فيتضح فيها عامل الإهتمام بتوسيع مجال التأثير التصويرى ،والميل نحو إنشاء التكوينات الهندسية و« التصميم الهرمى » فرأس العذراء تمثل« قمة الهرم»، غير ان العين قد اتجهت بميل إلى أسفل ، نحو النباتات الموجودة جهة اليسار وغطاء الملاك الصوفى فى الناحية اليمنى. ورغم كثرة التفاصيل فى العمل فهناك محاولة لتحقيق صفة التعميم، وذلك عدا إكساب الشخصيات رقة وعذوبة متناهية .

ميكل انجلو بوناروتى

ان مايميز فن ميكل انجلو (١٤٧٥ -١٥٦٤) هو الجمع بين مفهوم الحساسية الشديدة للمؤثرات الدينية ومظاهر الطريقة التى تتجلى فى إحلال عامل الإحساس فى مكانة الإنسجام . وفى التصوير الجدارى« يوم القيامة» (١٥٣٤ - ١٥٤١ ، كنيسة سيستينا ، الفاتيكان) يقدم لنا الفنان



ليوناردو دافنشي ، الجوكندا (١٥٠٢ - ١٥٠٦ ، متحف اللوفر)



ميكلانجلو ، تمثال موسى (كنيسة القديس بطرس ، روما)



ميكلانجلو ، الحساب الأخير (١٥٣٤ - ١٥٤١ ، تفصيل سيستينا ، الفاتيكان)

صورة للرعب وصيحة للخلاص وفيها يختفى عامل الإنسجام المكانى لتكوينات عصر النهضة ، حيث المكان اللاحقيقى المتقطع ، والمبالغات المتغيرة للمبادىء التنظيمية . وقد برز الإنسان فى ذلك العمل متضمنا التعبيرات الإنفعالية القوية ، موحدا فى جزئياته وتفاصيله بين الفكرة والتعبير . فكان عملاً دراميا بكل ماتحمله الدراما المقنعة من معنى . اما التصوير الجدارى « خلق آدم » (بكنيسة سيستينا بالفاتيكان) فقد رتبت فيه العناصر على شكل بيضاوى ، تحقق فيه الترابط عن طريق الأيدى ، وبالحركة الدائمة الموجودة فى الأذرع من الإله لآدم . اما تمثال « الرحمة» (١٤٩٨ ، بكنيسة القديس بطرس بروما) فيصور العذراء جالسة فى حزن هادىء وعلى ركبتيها المسيح . ونجد فى تمثال داوود (بأكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا ، ١٥٠١ - ١٥٠٤) الإتجاه إلى تحقيق المثل الأرستقراطى للجمال .

رافائيل سانزيو

يعتبر رافائيل (١٤٨٣ - ١٥٢٠) من أكثر فنانى القرن السادس عشر الإيطاليين ، تمثيلاً لعصر النهضة الذهبى . ان رفائيل لم يكن مستحدثاً لفن جديد ، مثلما كان ليوناردو دافنشى ، أو ميكل انجلو ، ولكن قيمة فنه تكمن فى كونه قد عمق منجزات أسلافه . لقد قدم هذا الفنان فى أعماله صورة الإنسان المكتمل ، وسط منشآت معمارية ضخمة ومناظر خلوية . وقد اشتهر برسم اللوحات التى تصور العذراء وطفلها . ومن ضمن هذه اللوحات

لوحة « عذراء سيستينا » (١٥١٦) التى تعرض موضوعاً دينيا ، تتجلى فيه العذراء بين السحب ، تحمل المسيح الطفل ، وإلى جوارها أحد القديسين في مستوى أدنى ، وبالجهة المقابلة قديسة ، وفى أسفل اللوحة ملاكان صغيران . ويتضح فى هذا المشهد المقدرة الفائقة فى تحقيق التكوين المحكم والدقة فى التناسب . واللوحة تتضمن عنصر التكامل الهندسى بين العناصر المختلفة ، بالإعتماد على التنظيم المترابط من خلال الدرجات الظلية وتحديد الفراغات . وقد استخدم الفنان هنا حيلة يتحقق بها محاكاة البعد الثالث أو المسافة ، وتعرف هذه الطريقة « بالمنظور الضوئى » ، وذلك بوضع الألوان فى أمامية الصورة ووسطها وخلفيتها تباعاً ، وكلما بعدت عنا يخفف من شدتها . وفى فن رافائيل بوجه عام يسود مبدأ المعيارية سيادة مطلقة ، بل وتختفى عناصر التلقائية والتى كانت قد ظلت ماثلة فى فن ليوناردو . اما التصوير الجدارى « مدرسة أثينا » فيصور اجتماع الفلاسفة الكلاسيكيين القدامى وتلاميذهم (١٥٠٩ – ١٥١١ ، الفاتيكان) . وفى مركز العمل وتحت عقد المبنى الضخم مرسوم كل من أفلاطون وأرسطو ، ويظهر الأول شيخاً مشيراً بيده إلى السماء ، تعبيراً عن فلسفته المثالية ، والثانى يشير بيده إلى الأرض رمزاً لواقعية منهجه الفلسفى . وجميع الشخصيات باللوحة تفيض بالحيوية ، وتشتمل اللوحة على رؤية ابداعية وخيال ذاتى . وقد اتـ المشهد الخلفى فيها مكانة خاصة ، بهدف التعبير عن رحابة الفراغ .

تيتسيان

كان تيتسيان (١٤٧٧ - ١٥٧٦) فناناً للصور الشخصية ، وقد عالج هذا النمط بطريقة عميقة خلاقة ، ورائها عقلية مفكرة ، يسقط من هدفها تحقيق الشبه المتطابق أو « الشكل الخالص » ، ولكن هدفها الحقيقى هو الكشف عن عوامل التفرد والتكامل فى الشخصية المصورة ، وعن المعانى التى تعطى الإحساس بالزمن وبالمكان والحالة النفسية . رغم انه قد كان كثيرا مايصور الأثرياء من أمراء وملوك ، فإن تلك الشخصيات كانت تستحيل من خلال فرشاته إلى أناس بسطاء ، وكانت خطوطه رقيقة متناغمة، تردد نغماتها ، متنقلة من قسمات الوجه إلى تفصيلات الأطراف . وكم كانت هذه الخطوط معبرة ، وخاصة فى رسم الأيدى والأصابع . كما وأن الضوء كان يلعب دوره الهام ، حيث بتتبع مساره فى استطاعة المشاهد ان يدرك ما أراد الفنان التأكيد عليه . ومن لوحات تيتسيان التى عالج فيها موضوعاً دينياً، الصورة التى رسمها فى أواخر حياته عام ١٥٧٠ « تتويج المسيح بالشوك » (متحف بيناكوتيك . ميونيخ) وقد اتبع فى تصميمها خطا محوريا ، مما ساعد على إشاعة الإحساس بعمق المكان . ولقد تضمنت اللوحة قدراً كبيراً من الرمزية والإحساس بالعزلة . وقد استخدم الضوء فى التركيز على الشخصيات الرئيسية فى الموضوع على الخلفية المظلمة . لقد كانت لدى تيتسيان منهج خاص للون ، يتضمن اعتبارات الشدة والكثافة مع التأثيرات الملمسية للفرشاة ، مما أنجز فى أعماله طريقة شبه « انطباعية ».

أواخر عصر النهضة فى إيطاليا

طـــــــراز النهجيـــــــة

يعد طراز النهجية أول أسلوب دولى منذ الطراز القوطى ، وهو خطوة تلت عصر النهضة ، حيث تأكدت النزعة الذاتية للفنان • لقد اختل مفهوم الإنسجام الكلاسيكى وأصابت الوحدة المكانية تفكك ملحوظ ، وكانت تقاليد التناسب ونظام المنظور ، وسائل لتحقيق غاية الفن فى عصر النهضة ، اما فى مفهوم الفنانين النهجيين فقد اختفت هذه الغاية ، وبرزت الموضوعات ذات الأهمية الثانوية بالنسبة للموضوع الحقيقى للصورة فى مكانة رئيسية ، بجانب الجمع بين التفاصيل الحقيقية فى اطار خيالى •

تنتوريتـــــــو

كان « تنتوريتو » (١٥١٨ - ١٥٩٤) تلميذا « لتيتسيانو » وكان متمكنا من دراسة أصول المنظور وعلم التشريح ، وقد ابتدع تصميمات تعتمد على خيال ذاتى ، تتميز بالحركة الانفعالية العنيفة • وفى لوحة «العشاء الربانى » (البندقية • سان چورچو .، ماچيورى ، ١٥٩٢ - ١٥٩٤) يتضح منها التخلى التام عن المبادىء الكلاسيكية التى تحققت فى عصر النهضة الذهبى ، وخاصة اذا قارنا هذا العمل بالموضوع نفسه فى أعمال ليوناردو، فنلاحظ التطور الكبير فى اتجاه إصباغ التجربة الفنية بالصبغة الديناميةوالدرامية المتناهية •



الجريكو ، دفن الكونت أورجاز (١٥٨٦ ، توليدو)

الجريكـــو

يعتبر الجريكو (١٥٤١ - ١٦١٤) من أعظم فنانى عصره ، وهو من أصل يونانى درس الفن فى روما ، ثم أستقر فى أسبانيا وكان يحرف فى نسب الأجسام التى رسمها فأعطاها استطالة ، رغم معرفته بالتشريح وأصوله ، مكسباً إياها إحساساً خاصاً ، وكأنها كائنات آتية من « العالم الآخر » . وقد ساعد على اختفاء ذلك الإحساس أيضا الإستخدام المتميز فى تجسيد الموضوعات باللمسات اللونية ،والتكرار فى ايقاعات الخطوط المنحنية، واهتزازات الضوء والظلال . ولقد كان الجريكو يستخدم طريقة لتوزيع الضوء فى أعماله بطريقة صناعية تعرف بطريقة « الضوء المحلى » مما كان يمكنه من اظهار الإنفعالات الدرامية الغامضة لدى الشخصيات «اللأرضية » فى أعماله . وقد كان الضوء فى اعماله يتنقل بطريقة مثيرة لتشكيل أطراف الإنسان والأشجار والصخور والسماء والسحب ، وبطريقة متوحدة تتسم بالإضطراب والدرامية ، وبقوة الرسم الإنفعالية ، والتى يعبر من خلالها عن مشاعر الصوفية ، غير ان تعبيراته كانت تتخذ شكلاً رمزياً وتجسيداً واقعياً . ولوحة « دفن الكونت اورجاز » (توليدو ، سان تومى ، ١٥٨٦) تمثل منظراً شعائريا به دراما روحية بلغت أقصى درجات العمق والرقة والغموض .

طـــــراز الباروك

نشـأ فن البـاروك مع نـهـاية عصـر النهضـة واستـمـر حـتى عـام ١٧٢٠ تقـريبـاً ، وهو لم يكن مـتـمـتـعـاً بخط أسلوبى واضح ، بل ظهـرت الإخـتـلافـات الواضـحة بين أسـاليب فنانيه ، غير أن السمة التى كانت تجمعهم هى النزوع نحو التـحـرر من قيود الكلاسيكيـة . وقد انتشر هذا الطراز فى عـالم الغرب بتنوع طرق أدائه فى مـجـالات الرسم والتـصـمـيم والنحت ، وأمـتـزجت فـيـه اقتباسات من الأسلوب القوطى ، مع ما أنجزته كلاسيكية عصر النهضة . وسـاد فن الرسم طابعـاً تصـويرياً فى مـقـابل الطابع البنائى ، الذى كـان المبدأ الأساسى فى فن عصر النهضة .

كـان فنان عـصـر النهـضـة يبـتـغى من وراء فنه تحـقـيق الطابع البنائى الراسخ ، مضافاً إليه الصفة التبسيطية والوضوح المنطقى فى وسائل التـشكيل . امـا فى طراز البـاروك فكانت غـاية مـايسـتـرعى نظر الفنـان هو التوصل إلى التأثيرات التى توحى بملامس الأجسام ، وخاماتها بـالإستفادة من امكانـات التلوين والإسـتـخـدامـات الظليـة والضـوئيـة . وقـد بدت الأشكال والحـجـوم فى أعمال فنانى البـاروك لاتتمـتـع بأى ثقل أو مـتـانة ، وهـى سـابحـة فى خـيـالات سـاحـرة ، وحـركـة جـيـاشـة وألوان براقـة دون تحـديدات . وقـد استـبـدل هنـا مفـهوم الوحدة الكلاسيكى بمفـهـوم جديد هـو « وحـدة الإنطبـاع الشـامل » ، ولقد كـان طرازاً مـعبراً بحق عن ذوق الطبـقـة الأرسـتـقـراطيـة فى أغلب منجزاته .

كارافاچيـــــــو

قـــام كـــارافـــاچيـــو (١٥٧٣ - ١٦١٠) بإدخـــال أســـاليب المصـــورين الفلمنكيين - والتى تتميز بالمحاكاة المباشرة للنماذج الطبيعية ، إلا أنه قد أضفى عليها روحاً مسرحية ، من حيث التركيز على مناطق معينة بالإستعانة بالضوء . فالتكوين فى أعمال كارافاجيو يعتمد أساسا على الإستخدامات الظلية والضوئية ، بجانب التأكيد على أشاعة الروح العاطفية ، والتعبيرات الجيـاشــة . وتعـتـبـر لوحــة « الوضع فى القـبـر » (١٦٠١ - ١٦٠٣ ، الفـاتيكان) من روائع الأعـمـال التى أنجـزها الفنان ، وفـيـهـا يـتـضح البناء التـركـيبى الذى يقـوم على أسـاس الاتجـاه بميل إلى أعلى ، فـيـعكس بذلك صورة معبرة بطريقة غير عادية . وخاصـة فى الإيحـاء المتناهى فى واقـعيتـه لانحناءه الحـوارى ، وهو يحـمل أرجل المسـيح . ونلاحظ بنفس الطريقـة ان الإتجاه الواقـعى هو مايميز الاداء فى لوحـة « العذراء » (١٩٠٥ - ١٩٠٦ ، اللوفر) ، بحيث لم تترك الفرصة لأى محـاولة لإكساب الأشكال هيئة كمالية . وفى اللوحـة يقف الحـواريون فى غـرفـة فى حـالة حـزن عـمـيق ، حـول جـسـد العـذراء الراقـد ، ولا يكاد يلامس شىء إلا فـى منـاطق قليلة من الجـسـم . والخاصية المميزة فى هذه اللوحة تتضـح فى أحجام الفنان وبقصد عن الأداء التقليدى للموضوع مما استدعى عتاب الكنيسة .

ان التمرد الحماسى عند كارافاچيو قد قاده دائماً نحو التعارض مع

التقاليد والمجتمع ، وتصادف أنه على إثر مشاجرة قتل منازله فهرب من روما الى نابولى ، ثم إلى جزيرة مالطة ، وقد تميزت هذه الفترة بالتقلب فى أساليب أدائه ٠

دمينيكو ڤيتى

وتتضح فى فن لوحات المصور دمينيكو فيتى (١٥٨٩ - ١٦٢٤) عناصر الحياة الواقعية ، وخاصة فى تكوينات أعماله التى تشتمل على تجميعات الأشخاص ، وهى تتواءم مع اختيارات ألوانه الواسعة الثراء ٠ وذلك الفن سيكون له اثره الكبير على نوعية الفن الذى سيقدمه لنا المصور العظيم روبنز ٠ وتتميز لوحتاه « العذراء » و « شفاء توقيت » (١٩٢٠ ، الأرميتاج ، لينتجراد) بألوانها الرقيقة ذات البريق الرنان ٠

لورينزو برنيني

يتمتع المعمارى والنحات العبقرى لورينزو برنينى (١٥٩٩ - ١٦٨٠) بمركز الصدارة بين الفنانين الذين يمثلون العصر الذهبى لفن الباروك ٠ ويتميز نحت برنينى بمضمونه المتفرد مع تمتعه بكل سمات طراز الباروك ٠ لقد أمتزجت فى تركيبات اعماله غاية التعبير الواقعى مع سمات المظهر التزيينى المفرط ، ذلك عدا المقدرة الفائقة للأداء من خلال خامات المرمر ، والبرونز ٠

ويعتبر العمل« نشوة القديسة تريزا »رائعة من روائع النحت الصرحى بأسلوب الباروك (كنيسة سانت مارى - ديلا - فيتورى ، ١٦٤٥- ١٦٥٢) ويظهر أعلى القديسة ، وهى فى حالة الوجد ، ملاك يحمل سهما بيده · وقد عبر عن مشاعر اقديسة تريزا بطريقة غاية فى الواقعية · اما معالجة الثوب الواسع الخاص بالقديسة ، بالإضافة إلى جسم الملاك فنلاحظ انها اكتسبت صفة تزيينية ، ذلك عدا تأثير الشعاعات الذهبية المنعكسة من الدرجات اللونية للرخام الملون ، ومجموعة العناصر المعمارية الانيقة التى تحيط بالتمثال ، ذى اللون المرمرى الأبيض · ويعتبر موضوع العمل بجانب الطريقة التى نفذ بها نموذجاً رائعاً لطراز فن الباروك الايطالى · أما التمثال النصفى « فرانشسكو الاول » (مودينا ، متحف أسرة استى ، ١٦٥٠) فيوضح أهمية برنينى كأعظم من صنعوا تماثيل شخصية فى عصر الباروك· حيث اكتسبت تماثيله بلاغة ونزعة انفعالية خاصة ·

بول روبنــــز

كان المصور الفلمنكى روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) متأثراً فى بداية حياته الفنية بأساتذة عصر النهضة ، وقد أتم تعليمه فى فينيسيا فتطلع إلى أعمال ميكلانجلو ، وكوريجيو ، وكارافاجيو ، غير ان أسلوبه كان مزيجا بين تلك التأثيرات ، مع الطابع السائد والناشىء عن الانغماس فى حياة وطنه ، ومن الحب لطبيعة بلاده · وقد انعكس كل ذلك فى أعماله بحيوية وشاعرية ·

وفن روبنز يضم التعبيرات الدرامية مع الإستخدام البليغ للغة التصوير. ومن أهم موضوعات أعماله الجسد الإنسانى عندما يعبر عن نشوة الحياة بحس غرائزى ، ومن خلال جو أسطورى . وقد اخرج روبنز اعمالاً تصور هذه الأجساد وهى تلتف وتنحنى بحيوية فى كل اتجاه ، تعكس مقدرة أدائية مكتملة بزغت عن الرؤية العميقة للإنسان فى الحياة . ورغم أن هذه الأعمال كانت خالية من أى موقف تجاه هذه الحياة إلا أنها كانت تبهرنا بأناقتها وحيوية خطوطها ، وببنائها المعقد ، والبارع فى نفس . لقد جمع روبنز فى أسلوب أدائه المتميز بين صفات من قوة المعالجات الفنية عند ميكلانجيلو ، وبين الرقة الشاعرية فى أعمال رافائيل ، بجانب الإستخدامات الضوئية فى لوحات تيتسيان . فقد تناول روبنز بالدراسة فن ميكلانجلو وليوناردو دافنشى وتيتسيان ، وكوريجيو وآخرين . غير انه كان متأثراً أيضا بفنانى فينيسيا ، مما ترك بصماته التى لاتمحى فى إبداعاته .

كانت أغلب موضوعات أعمال روبنز دينية ، غير أنها شملت أيضاً الوجوه الشخصية ، حيث توصل من خلالها إلى مستوى فنى ناضج وخاصة فى لوحة « صورة شخصية للدوق ليرما » (١٦٠٣ ، مدريد ، مجموعة خاصة) ورغم ان روبنز كان مرتبطاً بثقافة عصره إرتباطاً وثيقاً ومتعدد الجوانب ، نجد فنه غالباً يمثل النموذج الأصيل لطراز الباروك . وكل السمات الأساسية مثل : سيادة الاحساس والمشاعر على المنطق والعقل، وديناميية القوالب الشكلية ، بجانب الأساس التزيينى الباهر ، قد شكلت

جميعها القاعدة الأساسية لفنه وابداعه ٠ اما عن الأساليب التركيبية، والوسائل التصويرية ، والمعالجات الادائية ، فقد اتخذت فى فنه صيغاً مثالية مما تميزت به أهم منجزات طراز الباروك ٠

وفن روبنز هو الفن الذى يعبر عن غاية الأداء الذاتى ، والواقعى فى نفس الوقت ٠ ورغم أنه يعبر عن ذوق الطبقة الارستقراطية التى نشأ منها الفنان ، وظل مرتبطاً بها حتى النهاية ، فإنه فى الوقت ذاته كانت هناك بصمات للإتجاهات التى عملت على تنمية التقاليد الفلمنكية فى فنه ٠ ان الوعى الناضر بالواقع ، مع المقدرة على إكساب الموضوعات صفة الإقتراب من صدق الواقع المقنع ، يعتبران العصب الأساسى لإبداعاته ٠ وأبطال لوحات روبنز تمتلىء قوة وبأس مع طاقة روحية ذاتية ، ونساء أعماله هن مخلوقات تتجسد فى صحة معنوية وبدنية فى نفس الوقت ٠

وتتخذ الحماسة والحركات الواسعة والطاقة المتوترة فى أعمال روبنز قمة نموها فى المرحلة مابين الأعوام ١٦١٥ – ١٦٢٠ ، ونجد نموذجاً واضحاً لها فى اللوحات التى أنتجها فى هذه الفترة ، والتى كانت موضوعاتها مشاهد الصيد ٠ ففى لوحة « صيد الأسود » (١٦١٥ ، ميونخ) ، تأثير حماسى واندفاع عاطفى غير عادى ٠ فنلاحظ الفرس وهو يشب ، والفارس الذى سقط يعانى شدة الألم ، والفتى والصيادين وهم مذهولين ، وقد توحدوا وتحولوا إلى قوة جامحة ونشطة ، وكأنها سعيرمن أجل صيد الفهد ٠

وهناك رائعة أخرى من فن روبنز هى لوحة « عيدباكوس » (١٦٢٠ ، موسكو ، متحف الفنون الجميلة) يتضح فيها الإستخدام ، الخاص للألوان البراقة فى تنوعاتها الواسعة ، وتعتبر مثالاً واضحاً للأداء المتميز الخاص بالموضوعات المأخوذة من الأساطير الإغريقية القديمة ٠ فنرى فى اللوحة كائنات بأرجل الغنم فى حالة ثمالة ، إحداها متماسكة مازالت تقف على أرجلها ، وأخرى فى حالة نعاس ترضع أطفالها ، وفى اللوحة شعور غالب بالرضى والصحة الوافرة ، مما يعكس الطبيعة الهولندية بإدراك واقعى٠ والعمل يبدو تجسيد لطاقة حيوانية للطبيعة العشوائية ٠

ريبيـــــــــــرا

تأثر الفنان الأسبانى ريبيرا (١٥٩١ - ١٦٥٢) فى بداية حياته الفنية برافائيل وميكلانجلو ٠ وفنه يتميز بالتعبير عن المعانى الدينية بأسلوب درامى، وخاصة عندما يصور العذراء أو المسيح الطفل ، باستخدام القيم الضوئية والظلية مؤكدا على السمات الواقعية والمزاج الاسبانى ٠

فيلاسكيز

والمصور الأسبانى العظيم فيلاسكيز (١٥٩٩ - ١٦٦٠) كان يفضل رسم الناس البسطاء من الشعب العامل ، وذلك يتضح فى عمله « المهرج » (متحف برادو ، مدريد) ، رغم العديد من اللوحات التى أبدعها تصور عائلات

رجال البلاط ، وخاصة أسرة الملك فيليب الرابع وأطفاله . ويتميز أسلوبه بالرمزية الممزوجة بالعناصر الواقعية ، فتبدو شخوص لوحاته كما لو كانت أسطورية ، غير أنها تتحرك فى أماكن من الواقع وبطريقة مقنعة ، كما ان الاحساس المرهف بملامس الأشياء ، والتصوير الرصين كانت سمات تضاف الى طبيعة ذلك الأسلوب . وقد تمكن فيلاسكيز بإستخدامه الرائع لعنصرى الظل والنور ان يحقق جو تصويرى تنوب فيه الحدود بين حجوم الأشياء ، أما استخدام الألوان فكان يعطى هذه الأعمال حيوية ، ويخلق السطوح التصويرية التى تحدث من خلال تبادل بارع بين الدرجات الظلية ، مع نغمات الشدة اللونية ، مما يتميز بالحرية والطلاقة وينم عن قوة الملاحظة بالثراء فى الواقع. واللوحة « تسليم مفتاح المدينة » (١٦٣٥ ، برادو) تعتبر موضوعاً لحدث عاصره الفنان ، هو استيلاء الاسبان على الحصن الهولندى « بريدا » فى عام ١٦٢٥ . وتحتل اللوحة أهمية غير عادية فى تاريخ الفن الغربى . ويمكن اعتبارها أول لوحة تاريخية بالمعنى المعاصر لذلك الحدث . ولم يسبق

فيلاسكيز فنان عالج حدثاً تاريخياً بهذه البساطة والصدق ، وبهذه المقدر على فهم الطبائع النفسية ، فى مثل هذه الموضوعات . واللوحة تصور لحظة تسليم مفتاح « بريدا » (الخط الحربى الأول لهولندا) ، وقد عملت الألوان والتركيب مع الأضواء لتمييز الشخصيات التى وضعت فى مركز الصدارة فى اللوحة . وقد وقفت الجيوش الأسبانية وراء قادتها يشكلون جماعة متحدة تغلق المنطقة أمام الخيول الضخمة . ونلاحظ طابع التميز الغالب على الشخصيات الأسبانية ، اما مجموعة الجنود الهولندية المهزومة فهى مهوشة

فى بنائها فأصبحت أقل تميزاً ، ولو أنها لم تخلوا من صور ذات تغيير واضح . ويقوم السهل فى عمق اللوحة مع القوات العابرة كخلفية للمشهد ، مع الحرائق الملبدة بالدخان . ومن الملاحظ هنا ان الدرجات اللونية السوداء والبنية والخضراء هى السائدة فى اللوحة .

رمبرانت

يعد المصور الهولندى رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) من أعظم فنانى عصره ، حيث انفرد باسلوب متميز وأصيل . وكانت أعماله تتمتع بقدر كبير من البساطة والواقعية . إنه يرسم الفقراء والمسنين مثل « عجوز » (الأرميتاج . لينجراد) ويبحث فى صورهم عن النواحى النفسية والفردية، ويكشف فى وجوههم عن الخطوط التى حفرتها الحياة القلقة . وقد عمل على تطوير التقاليد الفنية والخبرات التقنية فى مجال الإستخامات اللونية والضوئية . وهو على غرار فيلاسكيز وروبنز ، استخدم القيم اللونية بأسلوب ذاتى . كما انه استخدم الدرجات اللانهائية لنغمة اللون الواحد ، يصور المعانى الدفينة والحالات المزاجية لشخصيات أعماله بطريقة درامية . واللوحة « عودة الإبن الضال » تعد واحدة من أروع اعماله . وقد انتجها فى آخر أيامه (١٦٦٩ - الأرميتاج) وهى مشهد لتسامح وغفران أب ، وتوبة وندم الابن عن حياة الفسق التى كان يحياها . ويبدو الجو الدرامى فى اللوحة مع الاداء الرقيق للمعاناة الإنسانية فى عبقرية لا تبارى .

اما لوحة دانايا (الأرميتاج ، ١٦٣٦) فتفصح عن مقدرة الأداء التصويرى الذى استخدمت فيه طريقة التلوين ، التى ساد فيها اللون الأصفر الذهبى – المخضر . والإنطباع بالحياة فى معالجة الجسد ، وفى تعبير الوجه ، وفى حركة اليد ، يوضح المعيار الأساسى فى أعمال الفنان، وهو مبدأ الواقعية .

ويركز رمبرانت فى أعماله على تحقيق مايشبه الجو الضبابى حيث استخدم الظلال الشفافة . غير ان ذلك لم يفسد على الأشياء قدرتها على لكى تظهر فى كامل تفصيلاتها . وقد ساعدت هذه الظلال الخافتة على إشاعة الإحساس بالحركة ، وفى تجسيد الصفات الدرامية التى تتمتع بها الموضوعات . وقد تخطت موهبة رمبرانت حدود وطنه ، وظهر تأثيرها فى فن جويا ودوميه من بعده . فقد جمع فى فنه بين المقدرة والتحكم فى ادوات الفن مع قوة واستنارة الفكر .

فرانز هالـــــز

عبر المصور الهولندى فرانز هالز (١٥٨٠ - ١٦٦٦) بحق عن ملامح الحياة فى عصره ،وعن مظاهر مجتمعه . وفنه يتمتع بقوة التعبير ورصانته، وبطابع تصويرى غالب . وقد رسم العديد من شخصيات مجتمعه، صورها ببساطة وبراعة . وتميزت هذه الأعمال بإحكام طرق بنائها التشكيلى وبالرؤية الواقعية والتعبير الصادق . وفى عمله « البوهيمية » (١٦٢٠ ، متحف اللوفر) ينعكس الشعور بالرضى والإنطباع بجو رغد ، ذلك مع حنكة الأداء و الصور الحيوية المتنوعة .

الهوامش

(١) Braidwood, R.J.: Prehistoric Men. P. 14.

(٢) Sieveking, Ann: The Cave Artists. P. 15.

(٣) ثروت عكاشة : الفن المصرى ، الجزء الأول ، ص ١٠١ .

(٤) Bandia, H.G. and 0th.: The art of the Stone Age.PP. 68 & 69.

(٥) ارنست فيشر : الإشتراكية والفن ، ص ٤٨ .

(٦) عاطف محمود عمر : الدوافع النفسية لنشوء الفن ، ص ٢٩ .

(٧) De La Croix Horst & Tansey V. Richard: Art Through Ages, P. 12.

(٨) Sieveking, Ann: The Cave Artists, P. 8.

(٩) هربرت ريد : معنى الفن ، ص ٨٤ .

(١٠) عبد الكريم عبد الله : فنون الإنسان القديم ، ص ٧٨ .

(١١) محمد أنور شكرى : الفن المصرى القديم ، ص ٢١ .

(١٢) محيط الفنون ، مجموعة مؤلفين : الفنون التشكيلية ، ص ٢٤ .

(١٣) كريستيان ديروش : الفن المصرى القديم ، ص ١٥ .

(١٤) كريستيان ديروش : المرجع السابق ، ص ٩٤ .

(١٥) كريستيان ديروش : المرجع السابق ، ص ٩٧ .

(١٦) ثروت عكاشة : الفن المصرى القديم ، الجزء الثانى ، ص ٥٦ .

(١٧) القيت هذه المحاضرة فى معهد جوته فى ٣١ مارس عام ١٩٨٦ وعنوانها : أشكال أساسية فى الفن فى عهد قدماء المصريين حتى الآن .

(١٨) حسن سليمان : كتابات فى الفن الشعبى ، ص ٧٣ .

(١٩) Shore A.F.: Portrait Painting From Roman Egypt. P. 27.

(٢٠) ثروت عكاشة : الفن المصرى القديم ، الجزء الثالث .

(٢١) هربرت ريد : معنى الفن ، ص ٥٨ .

(٢٢) موريس جروسر : البورترية فى رسم الوجوه الشخصية (مقال فى مجلة فنون عربية) ص ٣٤ – ٤٢ .

(٢٣) د. عفيف البهنسى : الفنون القديمة ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢٤) البيت الملكى .. ويقصد بها بناية تخصص لإنجاز الأعمال التجارية والقضائية . والبازيليكا الرومانية تشتمل عادة على إيوان مستطيل ، يقع بأحد ضلعيه القصيرين المدخل الرئيسى وبالضلع الآخر حنية مستديرة مخصصة لمجلس القاضى ، ويحيط بالمستطيل جناحان يفصل كل منهما عن الإيوان صفاً أو صفان من الأعمدة ، بحيث يكون سقف الجناح أقل أرتفاعا من سقف الإيوان .

المراجع العربية

(١) ارنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربى بمصر ، ١٩٦٩ .

(٢) ثروت عكاشة (دكتور) : الفن المصرى القديم ، الجزء الأول (١٩٧١)، الجزء الثانى (١٩٧٢) ، الجزء الثالث ، دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .

(٣) ثروت عكاشة (دكتور) : فنون عصر النهضة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .

(٤) جيمس ويستفال تومسون وآخرين : حضارة عصر النهضة ، ترجمة د. عبد الرحمن زكى ، مؤسسة فرانكلين بمصر ١٩٦١ .

(٥) رينيه ويج : الفن والنور واللوحات ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، البنك الأهلى ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

(٦) عاطف محمود عمر:الدوافع النفسية لنشوء الفن ، دار القلم :القاهرة.

(٧) عبد الكريم عبد الله : فنون الإنسان القديم ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٣ .

(٨) غبريال وهبه : أثر الكوميديا الإلهية لدانتى فى الفن التشكيلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

(٩) كـريسـتـيـان ديروش : الفن المصـرى القـديم ، ترجـمـة مـحـمـود خليل النحاس وأحمد رضا ، مؤسسة سجل العرب ١٩٦٦ .

(١٠) ليونيللو فينتورى : كيف تفهم التصور ، ترجمة محمد عزت مصطفى ، دار الكاتب العربى بمصر .

(١١) مـحـمـد على ابو ريان ، فلسـفة ونشـأة الفنون الجـميلة ، الدار القـومية بمصر ، ١٩٦٤ .

المراجـــع

(1) Agghazy, Maria G.: Italian & Spanish Sculpture, Corvina, Bundapest 1977.

(2) Allen, Agnes: The Story of painting, Faber & Faber, London 1966.

(3) Arnheim, Rudolf: Art and Visual Perception, University of California Press 1954.

(4) Bacci, Mina: Leonardo, Avenel Books, N.Y. 1978.

(5) Bandia, H.G. and Others: The Art of the Stone ages, London, 1961.

(6) Barry, Gerald & others (Editorial Board): The Arts Man's Creative Imagination, Doubleday & Company Inc. New York, 1965.

(7) Braidwood, R.J.: Prehistoric Men, Seventh edition, London 1967.

(8) Childe, Gordon: What Happened in History, Penguin Books, New york, 3rd. Ed., 1946.

(9) Grombrich, E.H.: The Story of Art. Fifth Ed., Phaidon, Oxford, 1991.

(10) Hill, Lan Barras: The Italian Renaissance Painting of the Western World, 1980.

(11) Horst, Delacroix & Tansey, Richard, Gardneres: Art through the ages, 8 ed. Company N.Y. 1970.

(12) Lazarev, V.N.: Italian Renaissance Moscow: 1959.

(13) Murray, Linda: Michealangelo, Thames & Hudson Ltd. London, 1980.

(14) Myron, Robert; Prehistoric Art, Pitman Publishing Corp. London, 1964.

(15) Partenev, V.A.: Italian Renaissance, Izogiz, Lenengrad, 1963.

(16) Sieveking, Ann: The Cave artists, Thames & Hudson, London, 1979.

رقم الإيداع بدار الكتب	٩٤/٧٠٩٢
الترقيم الدولى	I.S.B.N. 977-00- 7259-1